تاریخ، تہذیب اور تخلیقی تجربہ

شمیم حنفی

سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور

تاریخ، تہذیب اور تخلیقی تجربہ

تاریخ، تہذیب اور تخلیقی تجربہ

شمیم حنفی

سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور

891.4397 Shamim Hanafi
Tarikh, Tehzib aur Takhliqi Tajriba/
Shamim Hanafi.- Lahore : Sang-e-Meel
Publications, 2006.
324pp.
1. Urdu Literature - Criticism.
I. Title.

2006
نیاز احمد نے
سنگ میل پبلی کیشنز لاہور
سے شائع کی۔

ISBN 969-35-1746-6

Sang-e-Meel Publications
25 Shahrah-e-Pakistan (Lower Mall), P.O. Box 997 Lahore-54000 PAKISTAN
Phones: 7220100-7228143 Fax: 7245101
http://www.sang-e-meel.com e-mail: smp@sang-e-meel.com
Chowk Urdu Bazar Lahore. Pakistan. Phone 7667970

حاجی حنیف اینڈ سنز پرنٹرز، لاہور

قرۃ العین حیدر کے نام

ترتیب

☆☆

پیش لفظ

ادب اور آرٹ کو تاریخ اور تہذیب کے جبر سے چھٹکارے کی ایک کوشش کے طور پر بھی دیکھا جاتا ہے۔ بے شک، ادب اور آرٹ کسی بھی حد بندی کو قبول نہیں کرتے۔ لیکن، یہ حقیقت اس کے بعد بھی اپنی جگہ برقرار رہتی ہے کہ انسانی تجربے کے اظہار کا دائرہ چاہے جتنا پھیل جائے، تاریخ اور تہذیب کے عمل دخل سے پوری طرح اُس کا آزاد اور الگ ہو جانا شاید ممکن نہیں۔ چنانچہ ادب، تخلیقی تجربے، تاریخ اور تہذیب کے آپسی رشتوں کا مسئلہ مجھے ہمیشہ پریشان کرتا رہا ہے۔ میں ادب اور آرٹ کو تاریخ یا کسی مخصوص تہذیبی منطقے کا تابع فرمان نہیں سمجھتا۔ اسی لیے مجھے اس خوش گمانی میں بھی شک ہے کہ ادب اور آرٹ تاریخ سازی کا بوجھ اٹھانے کے متحمل ہو سکتے ہیں۔ یہ خود سر، ضدی، بے قابو اور بد حواس دنیا صرف لفظوں سے نہیں بدلی جا سکتی۔ تخلیقی اظہار کے تمام وسائل اپنی تاثیر اور کشش کے باوجود، اپنی تمام تر توانائی اور طاقت کے باوجود، انسانی سماج کو اس حد تک لبھانے میں ناکام رہتے ہیں کہ اُس کی سرشت ہی تبدیل ہو جائے۔ لیکن ادب اور آرٹ تبدیلی کا احساس اور تبدیلی کی ضرورت کا احساس پیدا کرنے اور اس احساس کو جگائے رکھنے پر قادر ضرور ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ تاریخ کے ہر دور اور ہر بڑے تہذیبی عمل اور

ردِعمل کے پیچھے ہمیں کچھ ایسے تجربوں کی موجودگی کا احساس بھی ہوتا ہے جو ادب اور آرٹ کی زمین سے نمودار ہوتے ہیں۔ تاریخ اور تہذیبی جائزوں پر مبنی بعض کتابیں میں نے کبھی کبھی تقریباً انہی کیفیات کے ساتھ پڑھی ہیں جن سے ہم ادبی اور تخلیقی تجربوں سے گزرتے وقت روشناس ہوتے ہیں اور ادب کو تاریخی مطالعات میں ایک بنیادی ماخذ کے طور پر برتنے کا میلان تو ہمیشہ سے مقبول رہا ہے۔

اسی لیے انسانی روح کو درپیش سوالوں پر سوچ بچار کرتے ہوئے، یہ خیال مجھے بارہا آیا ہے کہ ادبی اور تخلیقی تجربے کو اپنی اس بہروپی دنیا کے بکھیڑوں سے یکسر الگ کر کے دیکھنے کی روش بھی کچھ زیادہ مستحسن نہیں ہے۔ ہمارے نظریہ ساز ادیب ادبی نظریہ سازی کو بھی بعض اوقات کچھ ''گھڑی سازی'' جیسا باریک کام بنا دیتے ہیں اور ادب کے معاملات میں اس طرح کے اختصاص پر زور دیتے ہیں جو کاروباری زندگی کے عام معاملات سے علاقہ رکھتا ہے۔ مجھے نظریوں سے، تھیوریز اور اصول سازی کے عمل سے کبھی دل چسپی نہیں رہی اور میں نے اپنی بساط بھر، ادب کو ہر طرح کی بقراطیت سے دامن بچاتے ہوئے پڑھنے اور سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ فلسفے، نفسیات، سماجی اور سائنسی علوم کی دو چار باتیں میری سمجھ میں بھی آ ہی جاتی ہیں، مگر میرے سر میں یہ سوال کبھی نہیں سمایا کہ ادبی اور تخلیقی تجربے کو اُن کا پابند سمجھ کر دیکھا جائے۔ یہ تو ایک آزاد، خودمختار اور من مانی کرنے والے متمدن وحشیوں کی دنیا ہے جہاں بیرونی احکامات کی اطاعت کا چلن کبھی بھی عام نہیں ہو سکا۔

یہ مضامین مختلف زمانوں میں لکھے گئے۔ پچھلے دنوں ایک جان لیوا بیماری سے نپٹنے کے بعد میں یونہی عمر گریزاں کے جمع وخرچ کا حساب کرنے بیٹھا تو پتہ چلا کہ رسائل اور اخبارات میں جو مطبوعہ مضامین، جائزے، کالم، تاثرات اور خاکے بکھرے پڑے ہیں اُن کا انتخاب بھی کرنے بیٹھوں تو ایسی تین چار کتابیں اور تیار ہو جائیں گی۔ انہی دنوں اتفاق سے ہمارے دوست سید منظور احمد صاحب میسور سے دلّی آئے۔ یہ کتاب انہی کی ترغیب وتاکید پر مرتب ہوئی۔

شمیم حنفی

دہلی ۷ ارنومبر ۲۰۰۲ء

پیش لفظ

شمیم حنفی کی تنقید کے ساتھ ایک دقت یہ ہے کہ وہ خالص ادبی تنقید نہیں ہوتی۔ خیر ترقی پسند نقاد تو اس نظریے کے ساتھ اپنے مطالعہ کا آغاز کرتا تھا کہ ادب کو عصری حقیقتوں کی کسوٹی پر پرکھ کر دیکھنا چاہیے۔ سو اس کی تنقید میں عصری حقیقتیں' جیسا اس نے انہیں سمجھا تھا' غالب نظر آتی تھیں۔ ادبی معیار کا حوالہ آیا آیا نہ آیا۔ شمیم حنفی نے ایسا کوئی نظریہ اپنی تنقید کے لیے وضع نہیں کیا ہے۔ مگر ہوتا یوں ہے کہ جب وہ ادبی مطالعہ کرنے بیٹھتے ہیں تو بہت سی عصری حقیقتیں' کچھ تاریخ' کچھ تہذیب' غرض بہت سے معاملات و مسائل اس مطالعہ میں لپٹے چلے آتے ہیں۔

اسی کے ساتھ ایک پہلو اور بھی ہے۔ ہمارا پرانا نقاد جب شعری تنقید لکھنے بیٹھتا تھا تو اپنے قاری سے توقع رکھتا تھا کہ اسے اردو شاعری کے ساتھ فارسی شاعری کی روایت سے بھی شناسائی ہونی چاہیے۔ شمیم حنفی کی تنقید نے ایک اور سمت میں اپنے لیے وسعت تلاش کی ہے۔ اردو شعر و افسانے پر بات کرتے ہوئے وہ اردو شعر و افسانے کی روایت تک محدود نہیں رہتے اور نہ مغربی شعر و افسانے کی روایت تک' جس کا ہماری تنقید میں بہت چلن ہے۔ وہ ہندوستان کی دوسری لسانی روایتوں کی طرف نکل جاتے ہیں۔ یوں سمجھیے کہ ان کے لیے فکشن میں قرۃ العین حیدر جتنا اہم حوالہ ہیں' اتنا ہی اہم حوالہ نرمل ورما بھی ہیں۔

تو شمیم حنفی کے یہاں اس طرح سے اردو ادب کے مطالعہ کو ایک وسیع تناظر میسر آ گیا ہے۔ مضامین کے اس مجموعہ میں آپ اسی قسم کا نقشہ دیکھیں گے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ یہ تنقید اپنے قاری سے مطالبہ کرتی ہے کہ وہ صرف اور محض ادب کے دائرے میں رہ کر نہ سوچے اور یہ کہ اردو ادب کے مطالعہ کے لیے صرف مغربی ادب کے گنے چنے حوالے کافی نہیں ہیں۔ اسے برصغیر کی مجموعی ادبی روایت کے سیاق و سباق میں رکھ کر بھی دیکھنا چاہیے۔

یہاں تک تو بات بہت بجا نظر آتی ہے' مگر شمیم حنفی مجھے بالعموم عجلت میں نظر آتے

ہیں۔ اکثر وہ اشارہ کر کے گذر جاتے ہیں اور ہم سوچتے رہ جاتے ہیں کہ اس بات کو کس طرح سمجھیں۔ مثلاً ان کے پہلے ہی مقالہ ''تاریخ' تہذیب اور تجربہ'' کے کئی بیانات مجھے پریشان کر رہے ہیں۔ ایک بیان یہ ہے۔ ''قرۃ العین حیدر' انتظار حسین اور عبداللہ حسین جنہوں نے ناول کے وکٹورین تصور سے آگے بڑھ کر مشرق کی بیانیہ روایت کو ایک نئی جہت دی۔''

اب میں اس ادھیڑ بن میں ہوں کہ مشرق کی بیانیہ روایت ہے کیا۔ اور کیا واقعی ان ناول نگاروں نے مغربی فکشن سے جو کچھ سیکھا' اس سے ہٹ کر اس پر جسے شمیم حنفی مشرق کی بیانیہ روایت بتاتے ہیں' کوئی توجہ دی ہے۔ اس حد تک کہ اس میں کسی نئی جہت کا اضافہ کیا ہو۔

ایک اور مضمون میں انہوں نے یہ سوال اٹھایا ہے کہ ''ادب کی عوامی صنفیں اور روایتیں اردو معاشرے میں اپنے لیے کوئی مستقل جگہ کیوں نہیں بنا سکیں۔'' اس کے لیے انہوں نے اردو کی اشرافیت (Sophistication) اور مدنیت (Urbanity) کو ذمہ دار ٹھہرایا ہے۔ اردو کے ان دو اوصاف نے برصغیر کے مجموعی کلچر میں جن جہتوں کا اضافہ کیا ہے' اسے وہ بہت قیمتی جانتے ہیں۔ مگر ان کا اعتراض یہ ہے کہ اشرافیت کے غلط تصور نے لسانی تنگ نظری اور ایک طرح کے احساس برتری کو جنم دیا اور ''مدنیت پر ضرورت سے زیادہ توجہ ہمارے تجربوں کی تحدید اور تخصیص پر منتج ہوئی۔''

یہ بہت جائز سوال اٹھایا گیا ہے اور ہمیں سوچنے کی دعوت دیتا ہے۔ مگر جو سر پھرے اس دیوار سے سر پھوڑتے رہتے ہیں' انشاء اللہ خاں سے لے کر ظفر اقبال تک اور دوہے جیسی اشرافیت دشمن اور مدنیت دشمن صنف کی قبولیت' اس سے کوئی تو دراڑ پڑی ہوگی اور پھر جب مجموعی طور پر ادبی روایت زیر بحث ہے تو سارا زور شاعری ہی پر کیوں۔ افسانہ و ناول پر بھی ایک نظر ڈالنی چاہیے کہ پریم چند سے لے کر منٹو تک کی افسانوی روایت کس حد تک اشرافیت زدہ ہے۔

مگر اصل بات یہ ہے کہ یہ تنقید روایتی روش سے ہٹ کر ان رستوں پر چلتی ہے اور ایسے سوالات اٹھاتی ہے جو ہمیں جھنجھوڑتے ہیں اور سوچنے کی دعوت دیتے ہیں اور جہاں سوچنے کی دعوت دی جائے گی' وہاں سو طرح کے اختلافات بھی سر اٹھائیں گے۔ یہی اس تنقید کی جیت ہے اور اسی لیے مجھے وہ بہت بامعنی تنقید نظر آتی ہے۔

انتظار حسین

ناول، تاریخ اور تخلیقی تجربہ

ان دنوں ادب کی جو صنف سب سے زیادہ بحث میں ہے، وہ ناول ہے۔ ابھی چند روز قبل ہندی کے ایک ممتاز ناول نگار نے مجھ سے کہا کہ یہ صورت حال بجائے خود بہت توجہ طلب ہے اور ہم سے اس بات کا تقاضہ کرتی ہے کہ ہم ادب کی اس صنف کو اجتماعی تاریخ اور تخلیقی تجربے سے متعلق اپنے تصورات کے پس منظر میں سمجھنے کی کوشش کریں۔ اس طرح ادب اور زندگی سے وابستہ کئی بنیادی سوالات پر بات چیت کا دروازہ کھلے گا اور یہ مسئلہ بھی سامنے آئے گا کہ موجودہ عہد کے شعور میں ناول نے اپنے لیے اپنی اہم اور مرکزی جگہ کس طرح بنائی ہے۔

اس گفتگو کو آگے بڑھانے سے پہلے میں مئی ۱۹۹۸ کے ہولناک نیوکلیر تجربے پر ایک ناول نگار (ارون دھتی رائے) کے ردِّ عمل کی طرف آپ کو لے جانا چاہتا ہوں۔ ارون دھتی رائے نے تخیل کی موت کے عنوان سے اس تجربے کا احاطہ کیا ہے اور ابتداء انڈیا ٹوڈے کی رپورٹ کے ایک اقتباس سے کی ہے۔ اس اقتباس کے کچھ جملے یہ ہیں۔

> زمین میں ۲۰۰ سے ۴۰۰ میٹر تک کی گہرائی میں جو حرارت پیدا ہوئی وہ دس لاکھ سینٹی گریڈ کے برابر تھی۔ یعنی اُس درجہ حرارت میں ہزاروں ٹن وزنی چٹانیں، گویا سطح زمین سے نیچے ایک پوری پہاڑی کے برابر بخارات میں تبدیل ہوگئیں۔ دھماکے سے اٹھنے والی زلزلے کی لہروں نے فٹ بال کے میدان کے برابر وسیع ریت کے ٹیلے کو کئی میٹر اوپر اٹھا دیا۔ یہ منظر دیکھ کر ایک سائنس داں نے کہا: اب مجھے

ان کہانیوں پر یقین آ گیا جن میں بتایا جاتا تھا کہ بھگوان کرشن نے پہاڑی کو اٹھالیا تھا۔

یہ عبارت نقل کرنے کے بعد اروندھتی رائے نے لکھا تھا—— ''نیوکلیر اسلحے کے بارے میں کہنے کو کوئی نئی یا اوریجنل بات باقی نہیں رہی ہے۔ کسی فکشن نگار کے لیے اس سے زیادہ ذلت آمیز بات کوئی نہیں ہو سکتی کہ اُسے وہ باتیں دوہرانی پڑیں جو دوسرے لوگ دنیا کے دوسرے حصوں میں نہایت جذبے سے، بڑی وضاحت سے اور اپنے علم کی بنیاد پر برسوں سے کہتے آرہے ہیں—— میں یہ ذلت اٹھانے کو تیار ہوں۔ خود کو عاجزی کے ساتھ سرنگوں کرنے کو تیار ہوں، کیونکہ ان حالات میں خاموشی ناقابل مدافعت ہوگی۔ آپ میں سے بھی جو لوگ اس کیلیے تیار ہوں: آیئے ہم اپنے اپنے کردار اٹھائیں، اپنے رد کردہ لباس پہنیں اور اس المناک سیکنڈ ہینڈ کھیل میں اپنے سیکنڈ ہینڈ مکالمے ادا کریں''

''کاش ایسا ہوتا کہ ایٹمی جنگ محض جنگ کی ایک اور قسم ہوتی۔ کاش اس کا تعلق انہی عام طرح کی چیزوں سے ہوتا—— قوموں اور ملکوں سے' دیوتاؤں اور تاریخ سے، کاش ایسا ہوتا کہ ہم میں سے جو لوگ اس سے دہشت زدہ ہیں، وہ محض اخلاقی جرأت سے محروم، بزدل اور نکمے لوگ ہوتے جو اپنے اعتقادات کے دفاع میں جان قربان کرنے کو تیار نہیں مگر ایسا نہیں ہے۔ اگر ایٹمی جنگ ہوئی تو ہمارا سامنا چین یا امریکا سے، یا حتیٰ کہ ایک دوسرے سے بھی، نہیں ہوگا۔ ہماری دشمنی خود کرۂ ارض سے ہوگی۔ فطرت کے عناصر —— آسمان، فضا، زمین، ہوا اور پانی—— ہمارے خلاف صف آرا ہو جائیں گے۔ اور اُن کا غضب نہایت ہولناک ہوگا۔''

''ہمارے شہر اور جنگل، ہمارے کھیت اور گاؤں کئی دن تک متواتر جلتے رہیں گے۔ دریا زہر میں تبدیل ہو جائیں گے۔ فضا آگ میں بدل جائے گی۔ ہوا اس آگ کے شعلوں کو دور دور تک پھیلا دے گی۔ جب جلنے کے قابل ہر شے جل چکی ہوگی اور آگ بجھ جائے گی تو دھواں اٹھ کر سورج کو ڈھانپ لے گا۔ زمین پر تاریکی چھا جائے گی۔ پھر دن نہیں نکلے گا کبھی نہ ختم ہونے والی رات شروع ہوگی۔ درجۂ حرارت نقطۂ

انجماد سے نیچے چلا جائے گا اور ایٹمی موسمِ سرما کا آغاز ہو جائے گا۔ پانی زہریلی برف میں تبدیل ہو جائے گا۔ ریڈیو ایکٹو اثرات زمین کی تہوں میں اتر کر سطح کے نیچے پانی کے ذخیروں کو آلودہ کر دیں گے۔ بیشتر زندہ چیزیں — جانور اور نباتات، سمندری اور گھریلو جاندار — مر جائیں گی۔ صرف چوہے اور کاکروچ اپنی نسل بڑھائیں گے اور باقی ماندہ خوراک حاصل کرنے کے لیے باقی ماندہ انسانوں سے مقابلہ کریں گے۔''

(آج۔ سرما: بہار ۱۹۹۸ ترجمہ: اجمل کمال)

اس واقعے سے بہت پہلے قرۃ العین حیدر کی کہانی (فوٹوگرافر) کے ایک کردار نے کہا تھا — ''زندگی انسانوں کو کھا گئی۔ صرف کاکروچ باقی رہیں گے۔'' خیر یہ ایک جملہ تو یونہی یاد آ گیا، شاید احساس کی مماثلت کے باعث، مگر اروندھتی رائے کے قدرے طویل اقتباس سے میں نے اپنی بات شروع اس لیے کی ہے کہ اصل تک رسائی کے لیے اس سے بہتر آغاز (اور الفاظ) میری دسترس سے دور تھے ہم عصر ناول اس عہد کی دہشت کے آسیب میں ہے۔ اُردو کے ساتھ ساتھ علاقائی زبانوں کے منظر نامے پر نظر ڈالی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ زوال اور ابتری کے ایک مستقل نمائندے کے علاوہ ناول نے فی الوقت ایک طرح کے تخلیقی ایکسپلوژن کی حیثیت بھی اختیار کر لی ہے۔ اس ایکسپلوژن کے نتیجے میں بکثرت اور بے تحاشا ناول لکھے جا رہے ہیں، اردو سے زیادہ ہندوستان کی دوسری زبانوں میں۔ اور اس سلسلے کی ایک نمایاں، اور مقابلتاً زیادہ مستحکم اور مرعوب کرنے والی کڑی انگریزی میں لکھے جانے والے ناولوں کی ہے۔ انڈو اینگلین ناول کے شور شرابے میں ہندستانی زبانوں کے ناول کا دائرۂ اثر سست سا گیا ہے۔ اور تو اور، خود انگریزی کو وسیلۂ اظہار بنانے والے — آر کے نارائن، ملک راج آنند اور راجا راؤ جن سے ہمارا ادبی معاشرہ سن تیس کے بعد کی دہائی میں روشناس ہوا، سلمان رُشدی، وکرم سیٹھ اور اروندھتی رائے کی شہرت اور مادّی فتوحات کے سیلاب میں اب کنارے جا لگے ہیں۔ ایک اندازے کے مطابق ہمارے زمانے کے انڈو اینگلین ناول کی مقبولیت نے صرف ان تین لکھنے والوں کو جو مالی فائدہ پہنچایا ہے وہ ہندی اردو کے تمام چھوٹے بڑے اشاعتی

اداروں کی مجموعی آمدنی ہی نہیں، حیثیت سے بھی کہیں زیادہ ہے۔ اس صورت حال نے ایک طرح کی جہل آثار رعونت کو بھی راہ دی ہے۔ جس کا اظہار رشدی نے اس وعدے کے ساتھ کیا تھا کہ ہندستانیوں کے ذریعے لکھا جانے والا انگریزی فکشن ہندستان کی تمام زبانوں کے مجموعی فکشن سے زیادہ ''دم دار'' ہے۔ انگریزی اور ہندی میں لکھنے والے ایک معاصر نقاد (ہریش ترویدی) کا خیال ہے کہ ۱۸۳۵ء کی لارڈ میکالے کی تعلیمی قرارداد کے بعد ہندستانی زبانوں کے ادب کی شاید یہ دوسری سب سے بڑی توہین ہے۔ یہاں اس ذکر کی ضرورت نہیں کہ لارڈ میکالے اور سلمان رشدی دونوں ہندستانی زبانوں کے ادب کی کسی بھی روایت سے ایک دم ناواقف ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس طرح کے فیصلے آگہی کی بنیادوں پر نہیں کیے جاتے۔

دل چسپ بات یہ ہے کہ انڈو اینگلین فکشن کا مرغوب ترین حوالہ ہندستان (برصغیر) کی تاریخ رہی ہے۔ بے شک، بہ قول شخصے، تاریخ ناول کی ہتھکڑی ہے اور کوئی بھی ناول لکھنے والا اپنے آپ کو اس سے چھڑانے پر قادر نہیں ہے۔ فیلڈنگ نے صاف لفظوں میں کہا تھا کہ ''میرے ناول تاریخ ہیں، بستر میں عام انسانوں کے حال احوال پر مبنی رزمیے، (The Histoy of Tom Jones) اور یہ کہ ان ناولوں میں سچائی کا عنصر اتنا بسیط اور مضبوط ہے کہ پڑھنے والے ان میں اپنے عہد کے ساتھ ساتھ خود اپنا چہرہ بھی دیکھ سکتے ہیں۔ اور بالزاک جس نے ناول کو انسانی طربیوں (Human Comedies) کا نام دیا تھا اور یہ سمجھتا تھا کہ دنیا کا کاروبار ایک جیتا جاگتا کھیل ہے، جس میں ہار جیت، غم و مسرت کا سلسلہ دل چسپ طریقے سے چلتا رہتا ہے، اُس کی حقیقت پسندی کا اعتراف مارکس تک نے کیا ہے۔ گویا کہ کبیر داس کے لفظوں میں ناول کو ہم ''نین جھروکے بیٹھ کر جگ کا مُجرا دیکھنے'' کے ایک وسیلے سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں۔ اینگلو انڈین ناول کا المیہ یہ ہے کہ اس نے اپنی تاریخ اور ثقافت کو بھی بازار میں بکنے والی چیز بنا دیا ہے اور بزعم خود اس حلقے کے ادیب یہ سمجھنے لگے ہیں کہ اس خطہ ارض کی ترجمانی کا سارا بوجھ بس انہی کو اٹھانا ہے۔ ہریش ترویدی کے لفظوں میں یہ ادیب ہندستان کے دعوے دار ہی نہیں، باقی دنیا کے لیے ہندستان کے ٹھیکے دار بھی بن بیٹھے ہیں۔ اس رویّے کے خلاف اردو والوں کی طرف سے

صرف ایک آواز اٹھی تھی، قرۃ العین حیدر کی، جنہوں نے رشدی کے بیان کا باقاعدہ نوٹس لیا تھا۔

اصل میں ناول اور تاریخ کے رشتوں کی تعبیر و تفہیم میں اگر ہم چوکنے نہ رہے تو ہماری حیثیت اسی طرح ہائی جیک کی جاتی رہے گی۔ ہندستانی ناول کی انڈو اینگلین روایت سے قطع نظر بھی تاریخ کی طرف سے ناول کو کچھ خطرے لاحق ہیں —— چونکہ ناول کو واقعات اور انسانی تجربوں کے ایک پورے دائرے میں مرکزی نقطے کا مرتبہ حاصل ہے، اس سے ایک پورے گھٹنا چکر घटनावक्र کی ترجمانی ہوتی ہے۔ اس لیے صحیح اور مثبت رخ اپنانے والی تاریخی بصیرت اور وژن کے بغیر تاریخ سے مواد حاصل کرنے میں کچھ قباحتیں بھی ہیں۔ Beyond the Novel کے مصنف (E.M.cioron) نے ادب کو بازاری عورت کا نام دیا ہے جسے بڑی آسانی سے پرچایا اور ورغلایا جاسکتا ہے۔ ناول کے فارم میں جو بے حساب وسعت، رواداری اور رنگارنگی ہے، اُس کی وجہ سے اسے غلط راستے پر ڈال دینا بھی کچھ مشکل نہیں —— تاریخ کے نام پر ماضی کی تعصب آمیز اور فرقہ وارانہ تعبیر، رجعت پرستی اور عقل دشمنی کی باتیں بھی کی جاسکتی ہیں۔ سیکولرازم اور جمہوریت کی دشمن سیاسی جماعتوں کے ایجنڈے کی تقلید بھی کی جاسکتی ہے —— تاریخی صداقت کا من مانا تصور قائم کیا جاسکتا ہے۔ ہمارے عہد کے ایک ممتاز فکشن نگار (نرمل ورما) نے یہ رائے ظاہر کی ہے کہ راماین اور مہابھارت کے بعد ہمارا تیسرا سب سے بڑا رزمیہ" ہماری ہندستانی تہذیب" ہے۔ اس تہذیب نے ایک Epic Sensibility کو فروغ دیا ہے۔ اس Sensibility کی مدد سے ہماری تہذیب کا نمائندہ ناول نگار کچھ باتیں ان کہی چھوڑ بھی دے تو ہم اپنی بصیرت کے واسطے سے اُس تک پہنچ جاتے ہیں —— بنکم چندر چٹرجی کے وقت سے لے کر ہمارے اپنے وقت تک کی جارحانہ قوم پرستی کو اسی قسم کے تصورات نے سینچا ہے۔ کے این۔ پنکر نے غلط نہیں کہا ہے کہ کسی بھی قوم (اور دور) کی تاریخ بار بار لکھی جاتی ہے اور بار بار پڑھی جاتی ہے اور یہ فریضہ صرف مورخ انجام نہیں دیتے۔ تاریخ کے متعصبانہ تصور اور کاروباری، غیر تخلیقی، تاریخی وژن پر مبنی ناولوں کے ہیرو، اسی لیے اپنے دور سے نکلنے کے بعد مسخرے بن جاتے ہیں اور ایک عہد کے معمار، بعد کے عہد میں تخریب

کار ٹھہرتے ہیں۔ محدود مقاصد، خاص کر سیاسی اور قومی مصلحتوں اور بھٹکی ہوئی جذباتی ضرورتوں کے تحت جو تاریخی ناول انیسویں صدی میں لکھے گئے، بیسویں صدی کے ادبی معاشرے میں انہیں درسی کتابوں کی حیثیت بھی نہیں مل سکی۔ سر والٹر اسکاٹ کی کیا دھوم تھی۔ آج طاق نسیاں کی زینت بنے بیٹھے ہیں۔ خود اردو میں، شررؔ کو ہم یاد کرتے ہیں، لیکن سرشارؔ اور رسواؔ کو پڑھتے بھی ہیں۔ وہ جو ایک بات آڈن نے کہی تھی کہ "بڑے سے بڑا ادیب بھی اینٹوں کے آر پار نہیں دیکھ سکتا، لیکن عام لکھنے والوں کے برخلاف وہ دیوار بناتا ہی نہیں" تو یہ بات تاریخی ناول پر بھی پوری اترتی ہے۔ تاریخ اگر صرف سرکاری گواہ یا درباری مصاحب بن کر رہ جائے تو اس کا حشر معلوم۔ تاریخ اپنے ماضی ہی نہیں اپنے حال کے ادراک کا بھی ایک کارآمد اور طاقت ور وسیلہ ہے۔ ہمارے کولونیل آقاؤں نے اسی لیے تاریخ کو ایک کٹھ پتلی کی طرح نچانے میں تکلف سے کام نہیں لیا اور حد یہ ہے کہ ایشیاٹک سوسائٹی آف بنگال اور انجمن اشاعت مفیدہ پنجاب (انجمن پنجاب) دونوں کے قیام کا حقیقی مقصد کولونیل مفادات کا استحکام اور فروغ قرار پایا۔ اردو ناول کے حساب سے، ایک بے ریا تناظر میں اپنی تعبیر کے لیے ہماری اجتماعی تاریخ کو اسی لیے پریم چند اور پھر قرۃ العین حیدر کے ظہور کی راہ دیکھنی پڑی۔

پریم چند کے ذکر پر نامور سنگھ کے ایک مضمون کا خیال آیا جس میں آج کے ہندی ناول کی صورت حال کا ذکر کرتے ہوئے انہوں نے کہا تھا —— آج ایسے لکھنے والے بھی ہیں جو اپنے آپ کو پریم چند کی روایت سے جوڑنا پسند نہیں کرتے۔ ظاہر ہے کہ اس وسیع و عریض ملک میں کئی زبانیں بولی جاتی ہیں، کئی ثقافتیں ہیں۔ کئی روایتیں ہیں، اور ان سب کی الگ الگ ایک ساتھ علاقائی پہچان (Regional Identity) ہے۔ اس رنگا رنگی کا لحاظ کیے بغیر اور اس ملک کے پیچیدہ تہذیبی موزیک کو خاطر میں لائے بغیر کسی ایک روایت کی مرکزیت پر اصرار کرنا قومی سطح پر ایک دوررس بربادی کا پیش خیمہ بھی ہو سکتی ہے۔

ہندی کے کچھ ناولوں کی مثال دیتے ہوئے (کال کتھا، سات آسمان، کلی کتھا: وایا بائی پاس) نامور سنگھ نے یہ سوال اٹھایا ہے کہ ان میں ناول اور تاریخ آپس میں اتنے

گڈمڈ ہو گئے ہیں گویا کہ:

> سب کا سب اتہاس آج کے جیون میں گھل مل گیا ہے۔
> کیوں ہم ماضی کی طرف دوڑ رہے ہیں؟ کیا کوئی مستقبل نہیں رہ گیا
> ہے ——— آج تو ڈاکٹر رام بلاس شرما اپنی کتاب کا آغاز رگ وید
> سے کر رہے ہیں۔ کیا یہ سنگھ پریوار کے ایجنڈے کی تعمیل نہیں ہے؟
> ایسا لگتا ہے کہ اندھیرے سے بھرے ہوئے ماضی کی طرف دیکھ
> رہے ہیں... اور افق کو بھول سے گئے ہیں۔

(آدمی کہاں ہے، مضمون مشمولہ ہنس جنوری ۱۹۹۹ء)

ظاہر ہے کہ اپنے ماضی سے ایسی وابستگی جو تاریخ کے ایک خاص تصور تک لے جاتی ہے، کولونیل عہد کے پروردہ تاریخی شعور سے کم مہلک نہیں ہے۔ لیکن محض بھٹک جانے کے ڈر سے ماضی یا تاریخ کو یکسر بھلا دینا اور ایک طرح کی تصنع آمیز تاریخ سازی کے پھیر میں پڑ جانا بھی کچھ کم نقصان دہ نہیں ہے۔ ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ موجودہ سیاسی اور صارفی کلچر نے بشمول ناول، ہر طرح کی ادبی سرگرمیوں کو کنارے لگا دیا ہے۔ لیکن بہ ظاہر ایک بے اثر اور Marginalized activity ہوتے ہوئے بھی، ادب کی دوسری صنفوں کے مقابلے میں، ناول کی حیثیت ایک اجتماعی خواب نامے، ایک قومی وحرف تمنا، کی ہے، اور اسے عام زندگی میں گردن تک ڈوبی ہوئی صنف ڈرامے پر بھی فوقیت اس وجہ سے دی جاسکتی ہے کہ ناول کے سامنے اسٹیج کے اہتمام کی مجبوریاں نہیں ہیں۔ تاریخ سازی کے پیچیدہ اور پرفریب تصور نے ناول کو اس کے اصل رول سے بھٹکایا ہی نہیں، اس کی فنی قدر وقیمت میں تخفیف بھی کی ہے ——— شاید اسی لیے، ہمارے زمانے کے شاید سب سے بے مثل ناول نگار گابرئیل گارسیا مارکیز نے ناول کو کسی مینی فیسٹو کا بدل قرار دینے کے بجائے اسے ''حقیقت کی شاعرانہ تقلیب'' کہا ہے، خفیہ کوڈ میں بیان کردہ حقیقت دنیا کے بارے میں ایک قسم کی پہیلی۔'' اس کے الفاظ یہ ہیں کہ ''ناول میں آپ جس حقیقت سے دوچار ہوتے ہیں وہ اصل زندگی کی حقیقت سے مختلف ہوتی ہے۔ اگرچہ اس کی جڑیں اسی میں

ہوتی ہیں۔ یہی بات ناولوں کے بارے میں بھی درست ہے۔''

('' گابریل گارسیا مارکیز منتخب تحریریں'' مرتب:'' اجمل کمال'' ص ۵۳۸)

قصہ مختصر یہ کہ ناول بہر حال فکشن ہے، سماجی دستاویز نہیں۔ ملیالم ناول کی داستانوی شخصیت، ویکم محمد بشیر نے اپنے آپ کو ایک معمولی وقائع نویس Humble Chronicler ضرور کہا تھا، ایک ایسا وقائع نویس جو نطشے کی طرح اس سچائی کا قائل ہے کہ عظیم مسائل سڑکوں پر سوتے ہیں، اور جس کے قصوں میں سب سے زیادہ توجہ طلب عنصر یہ ہے کہ ان میں کرداروں کا باطن اپنی حشر سامانی کے اعتبار سے تاریخ اور ثقافت کا میدان عمل معلوم ہوتا ہے۔ لیکن بشیر نے زندگی کے ہر منظر کو بہر حال ایک تخلیقی فرد کی آنکھ سے دیکھا تھا۔ کیرالا کا عام انسان بشیر کے ناولوں میں اپنے معاشرے کی تاریخ نہیں ڈھونڈتا، بلکہ بشیر کی آنکھوں سے اپنے آپ کو دیکھنا چاہتا ہے۔ نرمل ورما نے اپنی ایک گفتگو میں (کتھا کرم कथाक्रम ۹۷ کے افتتاح کی تقریب میں) کہا تھا۔

'' مجھے ادب کے ٹیڑھے میڑھے راستے سے اپنی صورت حال کے بارے میں جاننے کی کوئی طلب نہیں ہے۔ سوال اٹھتا ہے کہ پھر میں ادب کے قریب کیوں جاتا ہوں؟ اگر مجھے یہ تمام علم جس کے بارے میں اتنی باتیں، اتنے اصول، اتنا غم و غصہ، اتنے تاثرات ظاہر کیے جاتے ہیں۔ اگر میں ان سے متفق ہوتا ہوں اور ان کے اسباب و علل اور ان کا تجزیہ سمجھنے جاننے کے لیے مجھے دوسرے وسائل سے کہیں زیادہ مدلل اور چھان بین پر مبنی مواد مل سکتا ہے تو میں ایک ادبی جلسے میں جا کر، جہاں کہانی پر، شاعری پر بحث ہو رہی ہے، وہاں مجھے ان موضوعات پر سیکنڈ ہینڈ اطلاعات حاصل کرنے کی کوئی خواہش نہیں ——— جس دن ہم یہ سمجھ لیں گے کہ ادبی صداقت کا کوئی اور بدل نہیں ہوتا تو اسی دن ہمیں ادب کی ناگزیریت کا پتہ چلے گا ——— جب تک ہمیں ادب کے Substitutes ملتے رہیں گے، ہمیں ادب ہمیشہ ایک ثانوی حیثیت کی چیز محسوس ہوگا۔'' ذرا یاد کیجیے، کامیو نے بیسویں صدی کی پہچان کیا مقرر کی تھی؟ آج کے سیاست زدہ اور جنس زدہ معاشرے میں جہاں کلنٹن اور مونیکا لیونسکی کی کہانی نے تمام کہانیوں کو پیچھے چھوڑ دیا ہے، ہماری ذہنی زندگی میں ناول کا اپنے لیے ایک وسیع المعنی مقام بنا لینا بھی کچھ کم اہم نہیں ہے۔ خیر! یہاں

اس بحث میں جانے کی ضرورت نہیں کہ ناول تاریخ اور سماجی علوم یا فلسفے اور نفسیات کا متبادل ہوسکتا ہے یا نہیں۔ دنیا کے بڑے سے بڑے ناول نگار نے بھی شاید ایسا دعویٰ نہیں کیا ہے۔ ٹالسٹائے جس نے تاریخ سے اپنے کردار اخذ کیے اور جس کے کرداروں نے اپنے طور پر بھی تاریخ کو ایک سمت دینے کی کوشش کی یا پریم چند جن کے ناولوں میں زندگی اور فن کی ثنویت کہیں کہیں ختم ہوگئی ہے، یا قرۃ العین حیدر، انتظار حسین اور عبداللہ حسین جنھوں نے ناول کے وکٹورین تصور سے آگے بڑھ کر، مشرق کی بیانیہ روایت کو ایک نئی جہت دی اور اسے ایک اعلا فکری سرگرمی کا ترجمان بنایا —— ان سب کے یہاں تاریخ تخلیقی تجربے کے ایک پورے سلسلے سے گزرتی ہے اور بالآخر جو شکل اختیار کرتی ہے، اُسے ہم تاریخ نہیں کہہ سکتے۔ تاریخ کہتے بھی نہیں۔ ہم تہذیبی نشاۃ ثانیہ کے سیاق میں غالب کی شاعری کو خواہ ایک نئی سطح پر سمجھنے کے جتن کرلیں، مگر صرف نشاۃ ثانیہ کے آثار کی تلاش ہی اس شاعری تک نہیں لے جاتی۔ لکھنے والے کی شخصیت بڑی ہو یا چھوٹی، اس کے وجود کی سچائی سے بڑی کوئی سچائی نہیں ہوتی، جس وقت ہم زندگی کے کسی مظہر کو دیکھ رہے ہوتے ہیں، وہ مظہر بھی ہمیں دیکھ رہا ہوتا ہے اور ہماری ہستی ایک ساتھ دیکھنے اور دیکھے جانے کے تجربے سے گزر رہی ہوتی ہے۔ بلاشبہ آج کی دنیا میں، اپنے ملک، معاشرے، بستی، خاندان میں رہتے ہوئے بہ طور فرد ہم اپنے ماحول کے درجۂ حرارت کو نظر انداز نہیں کرسکتے، مگر اس درجۂ حرارت تک اپنے ماحول کو پہنچانے میں کوئی نہ کوئی حصہ ہمارا بھی تو ہوتا ہے۔ ہماری صورت حال میں اور مغربی معاشرے کی صورت حال میں ایک بنیادی فرق ہماری پسماندگی کے باوجود موجود ہے۔ ہمارے کردار ابھی اس حد تک تنہا، خوفزدہ، خود پرست نہیں ہوئے۔ سال بیلو کی وضع کی ہوئی بڑی اصطلاح میں ہمارے کردار ابھی اتنے انا گزیدہ (Ego driven) نہیں ہیں۔ ہم میں اور مغرب میں تیزی سے سمٹتی ہوئی دنیا کی عائد کردہ مماثلتوں کے باوجود ابھی شخصی اور اجتماعی مقاصد کا، اقدار کے نظام کا، اخلاقی تصورات کا فرق باقی ہے اسی لیے ہمارے یہاں معمولی سطح کے لکھنے والے بھی حسب توفیق اخلاقی مسئلے میں الجھے رہتے ہیں اور ہندستانی ناول نے مغرب کی کورانہ تقلید کے تجربے سے گزرنے کے بعد بھی اپنی ایک پہچان بنائی ہے۔ یہ پہچان نہ بنتی تو حیرت کی بات تھی۔

ہم تک ہزار رکاوٹوں کے باوجود رہت کتھا، کتھا سرت ساگر، پنچ تنتر، جاتک، الف لیلہ کی وراثت پہنچی ہے اور ہمارے وجدان سے اس کا ایک رشتہ استوار ہوا ہے۔ یوں تو ہمارے لیے لکھنے والوں میں، کہانی کو ٹھونک پیٹ کر کھینچ تان کر ناول بنا دینے کی روش بھی پائی جاتی ہے اور اُن کا دم بہت جلدی پھولنے لگتا ہے، لیکن یہ واقعہ نظر انداز کیے جانے کے قابل نہیں پریم چند، عزیز احمد، حیات اللہ انصاری، قرۃ العین حیدر، عبداللہ حسین اور انتظار حسین نے اپنے ناولوں کے ذریعہ بیانیہ کی ایک ایسی روایت بھی تعمیر کی ہے جس کا حوالہ خود اپنی اجتماعی تاریخ بنتی ہے۔ مگر ہمارے ہند میں افلاس کا کیا علاج کہ حسن شاہ کے قصے کو قرۃ العین حیدر نے پہلے ہندوستانی ناول سے تعبیر کیا تو ہماری ہی صفوں سے ایسے سورما نکل آئے جنھوں نے اس مسئلے کے بعید تر مضمرات پر توجہ صرف کیے بغیر اس اعتراض میں عافیت سمجھی کہ ناول افسانے کے نام پر ہمارے پاس جو کچھ ہے، ''صاحبان انگلستان'' کی بخشش ہے۔

اسی رویے نے ناول میں تنوع اور رنگا رنگی کے تصور کو بھی ضرب لگائی ہے۔ ایک ترقی پسند نقاد نے 'آخرِ شب کے ہم سفر' کی اشاعت کے بعد قرۃ العین حیدر پر یہ الزام لگایا کہ وہ ثقافتی ماضی اور تقسیم کے المیے اور اپنے نوسٹلجیا کے دائرے سے نکلنے کی کوشش ہی نہیں کرتیں، اور انتظار حسین تو خود ہی یہ تسلیم کرتے ہیں کہ ان کے پاس بس ایک کہانی ہے جسے وہ دوہرائے جاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس سے ایک ہی مطلب نکلتا ہے، یہ کہ ان کے تجربوں کی کائنات بہت چھوٹی ہے۔ مگر یہ خیال تو بالزاک نے بھی ظاہر کیا تھا کہ اس کے تمام ناول ایک ہی سلسلے کی کڑیاں ہیں یہاں مارکیز کے یہ لفظ بھی یاد کیے جانے کے قابل ہیں کہ ''ہر ادیب زندگی بھر ایک ہی کتاب لکھتا ہے۔'' آخر ان لفظوں کا مطلب کیا ہے سوائے اس کے کہ ہم چاہے جس شخص کا، جس زمانے کا تجربہ بیان کریں۔ دراصل ہم اپنے تجربے کو بیان کرتے ہیں ـــــــ ناول کی صنف جسے ایک لکھنے والے نے کسی شہر کی منصوبہ بندی کا عمل کہا تھا۔ ہم اسی عمل کی نوعیت میں لکھنے والے سے روشناس ہوتے ہیں۔ شہر کے حدود میں داخل ہونے کے بعد، اس سے نکلنے کا راستہ حسب توفیق قاری خود تلاش کرتا ہے۔ یہ کام ناول کے مصنف کا نہیں کہ وہ شہر کا خاکہ بھی بنائے اور یہ بھی بتائے کہ اس شہر میں داخل ہونے اور اس سے نکلنے کے راستے کیا ہیں۔ تخلیقی تجربے کے انھی بھیدوں کی بنیاد پر تو

تاریخی صداقت اور فنی یا تخلیقی صداقت کے بیچ فرق کی لکیر کھینچی جاتی ہے۔ مارکیز نے جب یہ کہا تھا کہ تخیل کا کام حقیقت کی تخلیق ہے یا یہ کہ تخلیق کا سرچشمہ آخری تجزیے میں حقیقت ہے تو اس سے مراد یہی تھی کہ ناول یا کہانی کے ذریعے جو حقیقت وجود میں آتی ہے وہ ایک سیکنڈ ہینڈ تجربے سے مربوط تو ہو سکتی ہے لیکن بجائے خود سیکنڈ ہینڈ نہیں ہوتی۔ ابھی کچھ روز پہلے مجھے منشی پریم چند کی نرملا پر نظر ڈالنے کی ضرورت پیش آئی۔ اسی سلسلے میں پریم چند سے گہری عقیدت رکھنے والے ایک نقاد کا یہ تجزیہ بھی سامنے آیا کہ نرملا میں ''حقیقت سے جو دوری اور جور ومانیت'' ملتی ہے اس کا سبب یہ ہے کہ اس ناول کی تصنیف کے دوران پریم چند ذہنی اقتصادی اور جسمانی پریشانیوں کے دور سے گزر رہے تھے اور انھیں پیچش کا مرض لاحق تھا۔ گویا کہ مثبت اور صحت مند رویوں سے معمور ناول لکھنے کے لیے مصنف کا دنیا کی ہر الجھن سے آزاد ہونا اور پہلوان ہونا شاید ضروری ہے ——— یہ کس قسم کے تخلیقی تجربے اور حقیقت کے کس تصور کی تلاش ہو رہی ہے؟ میں ایک بار پھر مارکیز سے رجوع کرتا ہوں اور اس کا ایک بیان دہراتا ہوں کہ ''صحافت نے مجھے اپنی کہانیوں کو استناد بخشنا سکھایا۔ مجھے فینٹسی سے نفرت ہے۔'' یاد رہے کہ یہ بیان ایک ایسے مصنف کا ہے جسے جادوئی حقیقت پسندی (Magic realism) کے میلان سے نسبت دی جاتی ہے۔ صحافت سے کہانی کی سند مہیا کرنے میں اور ایک نئی حقیقت وضع کرنے میں کوئی فاصلہ نہیں ہے۔ ذرا قرۃ العین حیدر کی تخلیقی سرگرمی کو قیاس میں لائیے۔ تاریخ ما فوق التاریخ تہذیب، فلسفہ، مذہب، علم الآثار، نفسیات، اساطیر اور مابعد الطبیعات وقائع، تصوف فنون اور علوم کی دستاویزوں کا ایک ہجوم اکٹھا ہو جاتا ہے جسے قرۃ العین حیدر ایک ناقابلِ یقین اور عام انسانی بساط سے ماوراقسم کی تخلیقی ذہانت کے ساتھ الٹ پلٹ کر دیکھتی ہیں اور کئی زمانوں، کئی تجربوں، بہت سے کرداروں کی مدد سے ناول کا ایک شہر آباد کرتی ہیں۔ مگر وہ کبھی راستہ نہیں بھولتیں اور بصیرت کی ایک لکیر کھینچتی چلی جاتی ہے یہ فیضان کے اس سرچشمے کا انعام ہے جو موضوع اور مصنف کی یکجائی کے بغیر ہاتھ نہیں آتا۔ پھر (بہ قول مارکیز) ''موضوع اور مصنف دونوں ایک دوسرے کو مہمیز دیتے ہیں اور لکھنے والے پر ایسی باتیں کھلنے لگتی ہیں جو کبھی اس کے وہم وگمان میں بھی نہ آئی تھیں۔''

حاصل کلام یہ کہ ناول تاریخ کا نہیں بلکہ لوکاچ کی وضع کردہ اصطلاح میں تاریخی شعور (یا وژن) کا سفیر اور تاریخ کو وقت کی ہوئی انسانی تخلیق ہے۔ اسی لیے آج قدیم رزمیوں کی روایت اور ورثے کو اگر کسی ادبی صنف نے سنبھال رکھا ہے تو وہ ناول ہے۔ معاصر ادب کی میزان اور (بھیشم ساہنی کے خیال میں) اس کا سب سے زیادہ اعتبار کے لائق رفتار پیما۔ ناولوں، قوموں اور علاقوں کی تاریخ (یہ بات میں اپنی عالمی پہچان (Global Identity) پر اتر آنے والے کسی ادیب (رشدی) کے بجائے ایک موثر، طاقت ور علاقائی پہچان کی جستجو اور قیام میں سرگرم ناول (مہا شیوتا دیوی، کرشنا سوبتی، قرۃ العین حیدر، عبداللہ حسین، انتظار حسین) کو ذہن میں رکھ کر کہہ رہا ہوں) ایک گہرے علامتی رشتے میں پروئی ہوتی ہے۔ مقام اور وقت کے ایک خاص سیاق میں ہم اُسے پڑھتے ہیں اور اُس کی معنویت کا تعین کرتے ہیں۔ عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ اپنے زمان اور مکان سے کٹ کر ناول نہ تو لکھا جا سکتا ہے نہ ہماری حسیت میں کوئی پائدار جگہ بنا سکتا ہے، مگر جب کہ ہم عصر ناولوں کے جائزے میں ایک نقاد اور مبصر (مینا کشی مکرجی) نے کہا تھا۔ بے شک ثقافتوں کے پس منظر میں کسی بیانیے کا ظہور ہوتا ہے، مگر اس کے ساتھ ساتھ وہ ثقافت بھی اپنے استحکام اور اپنی توسیع اور تعبیر کے لیے کسی بیانیے کی محتاج ہوتی ہے۔ ہماری موجودہ معاشرتی اور سماجی صورت حال، بکھرتی اور مدھم پڑتی ہوئی ثقافتی پہچان بھی اس احساس ضرورت سے عاری نہیں ہے۔ گویا کہ گھوم پھر کر میں دوبارہ اروندھتی رائے کی اس بات پر واپس آتا ہوں جس سے ان معروضات کا آغاز ہوا تھا اور پھر وہی لفظ دوہراتا ہوں کہ ـــــ "آیئے ہم پھر اپنے اپنے کردار اٹھائیں، اپنے رد کردہ لباس پہنیں اور اس المناک سیکنڈ ہینڈ کھیل (ہیروشیما اور ناگاساکی کے بعد یہی تو کہا جا سکتا ہے) میں (پھر سے) اپنے مکالمے ادا کریں۔

☆☆

عوامی ادب کے مسائل اور اُردو کی ادبی روایت

ادب کی عوامی صنفیں اور روایتیں اُردو معاشرے میں اپنے لیے کوئی مستقل جگہ کیوں نہیں بنا سکیں؟ اس سوال کا جواب بہت واضح ہے اور اتنا ہی افسوسناک بھی۔ اُردو کی اشرافیت (Sophistication) اور مدنیت (Urbanity) نے برِصغیر کے مجموعی کلچر میں جن عناصر اور جہتوں کا اضافہ کیا ہے، وہ بہت قیمتی ہیں۔ ہمارے علوم، افکار اور فنون کی دنیا ان اضافوں کے بغیر، وہ کچھ ہو ہی نہیں سکتی تھی جیسی کہ آج ہے۔ اردو کی اشرافیت اور مدنیت صرف اس زبان کے بولنے والوں کی اجتماعی زندگی اور ذہنی و جذباتی زندگی پر اثر انداز نہیں ہوئی؛ دوسری زبانوں نے بھی، کسی نہ کسی سطح پر، اس سے فائدہ اُٹھایا ہے۔ اسی لیے اُردو زبان و ادب کا سفر جن خطوط پر ہوا اور اس سفر میں جن منزلوں تک ہماری رسائی ہوئی، مجھے ان کی طرف سے کوئی بے کلی نہیں ہے۔ میں تو یہاں تک کہتا ہوں کہ اُردو کی ادبی روایت اور اس روایت سے مالا مال ثقافتی ورثے کے بغیر ہم نہ تو اپنے تجربوں کا مفہوم متعین کر سکتے تھے، نہ اپنی شناخت قائم کر سکتے تھے۔ ہندستان کی موسیقی، مصوری، رقص، فنِ تعمیر اور ہماری کئی علاقائی زبانوں کے ادب پر، اُردو کی ثقافتی روایت اب تک سایہ فگن ہے۔ زبان جب بجائے خود ایک تہذیبی اور جمالیاتی حوالہ بن جاتی ہے تو اس کے اقتدار کا علاقہ اپنے آپ وسیع ہو جاتا ہے۔ اسی لیے مجھے ان اصحاب سے کچھ کم وحشت نہیں ہوتی جو اُردو کلچر کی اشرافیت اور مدنیت کے سلسلے میں اعتذار کا رویہ اختیار کرتے ہیں۔

لیکن مجھے اس واقعے کے اعتراف میں بھی کوئی جھجک نہیں کہ اُردو کلچر نے اپنی اشرافیت اور مدنیت کی قیمت ضرورت سے بہت زیادہ چکائی ہے۔ مانا کہ اس کلچر نے جو رُخ

اپنایا، اس کی منطق گذشتہ ادوار کی تاریخ کے عمل میں موجود ہے۔ مگر ہمارا المیہ یہ ہے کہ ہم نے اس منطق کے سامنے سپر ڈال دی اور اپنی کامرانیوں کے نشے میں یہ بات بھلا دی کہ ہم نے اپنا سفر حصول اور بے حصولی کی سطح پر ساتھ ساتھ طے کیا ہے۔ اپنی بے حصولی اور نارسائی کا حساب کریں تو خیال ہوتا ہے کہ وہ عناصر جو اردو کلچر کی تشکیل میں اساسی حیثیت رکھتے ہیں ان کے محدود تصور اور ان کی ناقص تعبیر ہی دراصل ہمارے المیے کا سبب بنی۔ ان اسباب کی نشان دہی مختصراً اس طرح کی جا سکتی ہے:

۱۔ اشرافیت کے غلط تصور نے ایک طرح کی لسانی تنگ نظری اور صنوبری کو راہ دی ہے۔

۲۔ مدنیت پر ضرورت سے زیادہ توجہ ہمارے تجربوں کی تحدید اور تخصیص پر منتج ہوئی۔

۳۔ زبان کی صحت اور لغات کی پابندی پر غیر متوازن اصرار کی وجہ سے ہماری روایت حکائی Oral لفظ کی طاقت سے محروم اور تحریری (Written) لفظ کے تسلط کا شکار ہوتی گئی۔

۴۔ اردو نے مشرق کی جن زبانوں کو اپنا بنیادی سرچشمہ بنایا، اُن میں ارضیت کی لے کمزور تھی۔ اسی لیے ہماری ادبی روایت میں ذہنی اور تجریدی تجربوں سے شغف بہت نمایاں ہے۔

۵۔ ہم نے اشیا سے زیادہ اشیا کے تصور سے سروکار رکھا۔ آج بھی ہمارے یہاں ایسے دانش ور موجود ہیں جو علامت سازی کو بُت پرستی سے تعبیر کرتے ہیں اور فکر کی تجسیم کے عمل کو ذہنی پس ماندگی کا نام دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک یہ عمل قدیم انسان کی سادہ فکری کا ترجمان ہے۔

اصل میں ترقی پذیری اور پسماندگی کے تصورات کی نوعیت ادب اور فنون کی دنیا میں، سماجی سطح پر ترقی اور پسماندگی کے تصورات کا ہو بہو عکس نہیں ہوتی۔ اظہار اور فکر میں بہ ظاہر مراجعت کا زاویہ، تمنا کا دوسرا قدم بھی ہو سکتا ہے۔ اس کی شہادتیں ہمیں سب سے زیادہ مصوری میں اور تھیٹر میں ملتی ہیں جہاں پرانے اسالیب کو ایک نئی معنویت کی دریافت

کا ذریعہ بنایا گیا ہے۔ میں یہاں وضاحت کے لیے صرف دو مثالیں دوں گا۔ ایک تو رام چندرن کا معروف میورل بیانی اور اُن کی تصویروں کی وہ سیریز جو ''کٹھ پتلیوں کا رنگ منچ'' کے نام سے سامنے آئی تھی۔ ان میں رام چندرن نے بنیادی رنگوں، مصوری کی لوک روایتوں اور قدیم انسان کی سادہ فکری کے استعاروں سے آج کی شخصی اور اجتماعی زندگی کے بعض مسائل کی ترجمانی کا کام لیا تھا۔ مَدھوبنی پینٹنگز کے ایک مبصر (رتنا دھر جھا) کا قول ہے کہ یہ تصویریں اپنی عنصری سادگی اور ہر قسم کے حجاب سے عاری بصیرت کی بنیاد پر، آج کمرشلائزڈ آرٹ کے متعفن ماحول میں ہوا کے ایک تازہ جھونکے کی طرح ہیں۔ مدھوبنی یا مَدھولا پینٹنگز کی طرح رام چندرن کی بیانی اور ''کٹھ پتلیوں کا رنگ منچ'' دونوں میں کہانی کا عنصر نمایاں ہے۔ لوک روایت میں اس عنصر کی حیثیت بنیادی ہے۔

دوسری مثال لوک ساہتیہ سے ہے۔ ناٹک کی عوامی روایت جاترا جو جدید کاری کے سیلاب میں پس پشت جا پڑی تھی اور جس کا حلقۂ اثر بنگال کے گانوؤں تک محدود رہ گیا تھا، پچھلے کچھ برسوں میں اُس کا تماشا اہل شہر کے لیے بھی نئے سرے سے پُرکشش بن گیا ہے۔ اِس صنف میں عام انسانی صورت حال سے نہایت شدید اور انہماک آمیز رشتہ چونکہ اساسی حیثیت رکھتا ہے، اس لیے یہ صنف جدید کاری کے جھٹکوں کو جھیل گئی سیاسی بیداری اور بصیرت میں اضافے کے ساتھ ساتھ جاترا کے واسطے سے سیاسی مفہوم اور معنویت رکھنے والے کھیلوں سے دل چسپی بھی بڑھتی گئی۔ اسی طرح اُتر پردیش، مدھیہ پردیش، راجستھان اور ہریانہ میں شہروں کے تھیٹر گروپ شاید اپنے آزمودہ اسالیب کے حدود اور ان اسالیب کے مسدود مستقبل کی وجہ سے، لوک روایتوں کی مدد سے نئے راستے ڈھونڈ رہے ہیں۔ نوٹنکی کے اسلوب کی تجدید ہوئی ہے اور اس پرانے اسلوب میں نئے انسان کا قصہ سنایا جا رہا ہے۔

اُردو کا حال اس معاملے میں سرے سے مختلف ہے۔ لوک روایتوں کی بحالیت تو دور رہی، ہمارے علم نے لوک عناصر سے آراستہ اسالیب اور اصناف کو بھی کبھی سنجیدہ تفہیم اور تجربے کا موضوع نہیں بننے دیا۔ دہے (دیہاتی مرثیے) پوربی بھاشا میں لکھے ہوئے سوز اور نوحے، لوک گیتوں کے انداز میں منظوم سیاسی واردات اور عوامی تھیٹر سے ایک غیر

شعوری لاتعلقی ہمارا عام شیوہ ہے۔ اس کے برعکس ہندی میں لوک گیتوں کے ذریعے سماجی، سیاسی، تہذیبی صورتِ حال اور واقعات پر تبصروں کی روش روز بروز عام ہوتی جاتی ہے۔ اس موقعے پر دو حقائق کی نشاندہی ضروری ہے۔ ایک تو یہ کہ زندگی کی بنیادی سچائیوں میں یقین عوامی ادب کی فکری اساس ہے۔ دوسرے یہ کہ عوامی تجربے شخصی تجربوں کی ضد نہیں ہوتے۔ ایسا نہیں کہ ان حقیقتوں کی طرف سے ہم یکسر بے خبر رہے ہیں۔ واقعہ یوں ہے کہ ہماری لسانی عادتوں اور ادب کے اختصاصی تصور کا جبر ہمارے گلے کا طوق بن گیا۔ اس امر کی جانب ہم توجہ نہ دے سکے کہ زندہ زبانیں اپنے ادب کے لوک روایت اور اس کی امتیازی یا اشرافی روایت میں کوئی ٹکراؤ پیدا کیے بغیر، دونوں کو ساتھ ساتھ آگے بڑھاتی ہیں۔

اُردو میں دکنی ادب کا سرمایہ، پھر شمالی ہندوستان میں اُردو کی ادبی روایت کے ابتدائی ادوار میں لوک عناصر کا آہنگ کبھی زبان کی اصلاح کے زور میں، کبھی دربار سے وابستہ مصنوعی ماحول اور رکھ رکھاؤ کے شور میں دبتا گیا۔ کبیر، نانک، جائسی، بلگرام کے سنت شاعر، اور تو اور ہم نے نظیر اکبرآبادی تک کو ایک عرصے تک لائقِ اعتنا نہیں سمجھا کہ ان سب کے ہاں لوک عناصر کی لے بہت اونچی تھی۔ گاندھی جی کی ہدایت پر ہندی میں رام نریش ترپاٹھی اور اُردو میں دیویندر ستیارتھی نے اپنی لوک روایتوں کی بازیافت کا سلسلہ ایک ساتھ شروع کیا تھا۔ کیسی عجیب بات ہے کہ دیویندر ستیارتھی کی زنبیل میں لوک گیتوں کا ذخیرہ جس تیزی کے ساتھ بڑھتا گیا اردو کے ساتھ ان کے روابط میں اسی تیزی کے ساتھ کمی آتی گئی۔ اس سلسلے میں ہمارا دھیان اس رمز پر بھی نہیں گیا کہ لوک ادب زبانوں کی حد بندی سے ماورا احساس اور فکر کی ایک ایسی کائنات ترتیب دیتا ہے، جہاں کبیر اور بُلّھے شاہ اور نانک دیو اور لل دید اور سلطان باہو اور عبداللطیف بھٹائی ایک دوسرے کے لیے لسانی اعتبار سے اجنبی نہیں رہ جاتے۔ انسان کے بنیادی تجربوں سے یگانگت اور مذہب و ملت، فرقے اور جماعت کی تفریق سے ماورا انسانی حالت کا ادراک ان سب کو ہمارے لیے تقریباً یکساں طور پر قابلِ فہم بنا دیتا ہے۔

میر صاحب کے اس بیان سے کہ:

شعر میرے ہیں گو خواص پسند
پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

ہمیں یہ غلط فہمی نہیں ہوئی چاہیئے کہ میر صاحب نے یہاں عوامی ادب کی اہمیت کا احساس جگایا ہے۔ عوامی ادب اور عوام سے وجدانی، ذہنی اور جذباتی قربت کا اظہار کرنے والا ادب دو الگ الگ اکائیاں ہیں۔ عوام کے شاعر تو جوشؔ صاحب بھی تھے۔ ایم ایف حسین بھی اپنے آپ کو عوام کا آرٹسٹ کہتے ہیں۔ ایک زمانے میں عوامی ادب کی ترقی پسند تعبیر نے وامق جونپوری کو اس گمان کی راہ دکھائی تھی کہ اُردو میں عوامی شاعر سچ پوچھیے تو بس وہی ہیں۔ مگر اس نوع کی شاعری یا مصوری میں عوام کی حیثیت ایک معروض (OBJECT) یا شئے (COMMODITY) کی ہوتی ہے۔ مجھے تو کبھی کبھی یہ سوچ کر بھی ڈر لگتا ہے کہ لوک کلاؤں اور ساہتیہ کی تجدید کا جو ہنگامہ ان دنوں برپا ہے وہ کہیں انھیں MUSEUM - PIECE بنا کر نہ رکھ دے۔ آدی باسیوں کی بنائی ہوئی چیزیں یا دیہی صناعوں کی تیار کردہ اشیا کا حال (PRESENT) اگر دولتے طبقے کے ڈرائنگ روم سے وابستہ ہے تو یقین جانیے کہ ان کا مستقبل صرف میوزیمس (MUSEUMS) میں محفوظ رہے گا۔ صارفیت لفظوں کے معنی بدل دیتی ہے کہ اب انقلاب فکر میں اور قوموں کی سیاسی اور سماجی زندگی میں نہیں، بلکہ فیشن کی دنیا میں آتے ہیں۔ ایسی صورت میں لوک ساہتیہ یا لوک کلاؤں کا شہری معاشروں میں CRAZE بن جانا خطرے کا سگنل بھی ہے۔ کھلے آسمانوں میں اُڑنے والے پرندے کا دم پنجرے میں گھٹنے لگتا ہے۔ جنگل میں اُگنے والا پودا گملوں کے لیے نہیں ہوتا۔ (اندیشہ اس بات کا ہے کہ اشیا ہوں یا احساسات، اُن کی طلب اگر فیشن کا حصہ بن جائے تو پھر وہ اپنی ندرت اور تازگی کھو بیٹھتے ہیں۔

کمار گندھرو کا کہنا ہے کہ ہمارے شاستریہ راگوں کا سرچشمہ لوک دُھنیں ہیں۔ دوسری طرف ابھی چند روز پہلے ہی استاد غلام مصطفےٰ خاں نے ریڈیو پر ایک انٹرویو کے دوران یہ کہا کہ شاستریہ سنگیت اب جس مقام پر ہے وہاں اس میں اور لوک سنگیت میں نسبت تلاش کرنا مناسب نہیں۔ میرا خیال ہے کہ اصولی طور پر یہ دونوں بیانات حقیقت پر مبنی ہیں۔ مگر ان کے نتائج پر نظر ڈالی جائے تو اندازہ ہوگا کہ ہیئت کی تبدیلی اشیا اور احساسات کی ماہیت کو بھی

تبدیل کر دیتی ہے۔ عوامی ادب بھی اگر محض ہماری حسیت کے سرچشمے کی حیثیت پر رُک جائے تو اس کا رول پورا نہ ہو سکے گا۔ ایسے شعر جو خواص پسند ہوں، چاہے ان کا مکالمہ عوام سے ہی کیوں نہ ہو، عوامی ادب کا بدل نہیں ہوتے۔

پس ضرورت اس بات کی ہے کہ ہم اپنے ادب کی صنفوں میں لوک عناصر کی شمولیت کو ہی کافی نہ سمجھیں۔ نظیر اکبر آبادی کی تقویم و تعبیر میں ہمارا رویہ پہلے جیسا نہیں رہا ہے۔ ٹھیک ہے علامہ تاجور نجیب آبادی نے اس صدی کے اوائل میں اُردو والوں کو مشورہ دیا تھا کہ اُن کے مشاہدات کا رُخ دجلہ و فرات کی جگہ گنگا اور جمنا کی طرف ہونا چاہیے۔ ہم نے یہ بات مان لی، یہ بھی ٹھیک ہے، مگر یہ کافی نہیں ہے۔ یہ مقامیت کا شعور ہے، عوامی ادب کے مضمرات کا نہیں۔ لوک روایتوں کو اور ان سے جڑے ہوئے اسالیب کو مسخ DISTORT یا CORUPT کیے بغیر، انہیں تخلیقی بصیرت اور شعور کے ایک نئے منطقے سے روشناس کرانے کی ضرورت ہے۔ انہیں زماں اور مکاں کے ایک نئے دائرے میں لانے کی ضرورت ہے، اس طرح کہ ان روایتوں اور اسالیب کی صورتیں بگڑنے نہ پائیں، اور یہ دائرہ بھی نہ ٹوٹنے۔ ہو سکتا ہے کچھ لوگ یہ سوچتے ہوں کہ لوک ادب کی روایت اور اسلوب جب آج کی ہیئت سے مربوط ہوں گے تو اس ہیئت کی شرطوں پر ہمیں اس روایت اور اسلوب کے کچھ عناصر کو قبول کرنا ہوگا، کچھ کو مسترد کرنا ہوگا۔ مگر یہ کام تو کم و بیش ہر اُس شاعر اور ادیب نے کیا ہے جو گردوپیش کی دنیا کے سیاق میں اپنے تجربے کا مفہوم متعین کرنا چاہتا ہے۔ دیکھنا یہ ہوگا کہ اس مفہوم کی ترسیل کا رُخ کس کی طرف ہے۔ اب میں چند ٹھوس حوالوں اور مثالوں کے ذریعے اپنی بات کہنا چاہتا ہوں۔ ہمارے لوک ساہتیہ کی جمالیات میں اب سے پہلے کئی ایسے انسانی تجربے ہیں جنھیں صرف اس لیے برتا نہیں گیا کہ یہ تجربے اُس وقت یا تو وجود میں نہیں آئے تھے، یا پھر انہیں آج کی جیسی اہمیت نہیں ملی تھی۔ مثلاً مہنگائی، قرض اور سود کا چکر، جہیز کی رسم یا BRIDE BURNING۔ اب ہندی کے ایک نئے شاعر رمیش رنجک کا یہ گیت سنیے:

مہنگائی نے جلم کری ڈارے بہنا

دام دال کے بڑھے، دام چینی کے چڑھے

دام ایک ایک چیز کے کرارے بہنا

مہنگائی نے خلم کری ڈارے بہنا

دھوتی جوڑ کی نی، پونے تیس کی بھئی

موہے دیکھ گئے دن میں ستارے بہنا

اس گیت کی دُھن بھی لوک ہے، حسیت کی سطح بھی۔ حسیت کی اس سطح پر آئے بغیر، زیادہ سے زیادہ وہی کیا جا سکتا ہے جو اردو ہندی کے بہت سے گیت کاروں نے کیا، یعنی یہ کہ عوامی روایت سے تشبیہیں اور اظہار کے کچھ سانچے اخذ کر لیے۔ اُردو نظم کے نئے شاعروں میں یہ رویہ سب سے زیادہ طاقت کے ساتھ اختر الایمان، مجید امجد، زاہد ڈار اور عمیق حنفی کے یہاں سامنے آیا ہے۔ اس کے کچھ چھینٹے عظمت اللہ خاں اور میرا جی کی نظموں میں بھی دیکھے جا سکتے ہیں۔ مگر لوک روایت کو آج کی زندگی کے پس منظر میں ایک موثر حربے کے طور پر استعمال کرنے کی کوئی بڑی مثال ہمیں اُردو میں نہیں ملتی۔ اس معاملے میں ہندی تھیٹر اور ہندی گیت، دونوں اُردو سے بہت آگے ہیں۔ اُردو والوں میں، ایک حبیب تنویر کو چھوڑ کر، جنھوں نے چھتیس گڑھی روایت کو اپنے عہد کی حسیت سے ملانے کی چند بہت اچھی کوششیں کیں (مٹی کی گاڑی، چرن داس چور)، ہمیں مطلع صاف نظر آتا ہے۔ اس کے برعکس ہندی میں تصویر مختلف ہے۔ اسے آپ آریائی ذہن کا کرشمہ کہیں یا حواس کی کائنات اور خیال کی کائنات کو بٹ کر ایک اکائی کے روپ میں سمجھنے اور دیکھنے کی عادت، بولیوں کے ادب نے جس لوک روایت کی تعمیر کی تھی، کھڑی بولی ہندی نے اُس روایت سے اپنا تعلق ٹوٹنے نہیں دیا۔ بھارتیندو کے عہد سے نوٹنکی کی روایت جو چلی تو اب تک چلتی چلی آ رہی ہے۔ مثال کے طور پر سرویشور دیال سکسینہ (بکری) لکشمی نرائن لال (ایک ستیہ ہریش چندر) مدرا راکھشس (آتم سمرپن اور اعلیٰ افسر) شرد جوشی (ایک تھا گدھا عرف قصہ میاں داد) اصغر وجاہت (ویرگتی) اور اشوک چکر دھر (چکن چمیلی) کے یہاں خود گاندھی وادیوں کے ہاتھوں گاندھی واد کے قتل، سماجی قدروں کے زوال، سیاسی اخلاقیات اور بیوروکریسی اور کرپشن کے مسائل سے لے کر ریلوے ملازمین کی ہڑتال اور لکھنؤ میں چکن کا کام کرنے والی عورتوں کے استحصال تک —— اُتر پردیش، مدھیہ پردیش اور راجستھان کے لوک روایتوں کا سلسلہ موجود

معاشرے کی زندہ سچائیوں سے آملا ہے۔ نکڑ ناٹک کی روایت بھی اسی سلسلے میں شامل ہے۔ اس صورت حال کے برخلاف اُردو ڈرامے کی روایت میں آغا حشر اور امانت لکھنوی کی روایت کو ترقی دینا تو الگ رہا، اسے ایک نئی معاشرتی تعبیر کے خام مواد کی حیثیت سے باقی رکھنے کی جستجو بھی نہیں ہوئی۔

اُردو میں عوامی ادب کا راستہ جو لوک روایتوں کی تجدید اور نشاۃ ثانیہ کے دور میں بھی ہموار نہ ہو سکا تو صرف اس لیے کہ ہم ان روایتوں کی طاقت، اُن میں مخفی امکانات اور اجتماعی زندگی پر اُن کے اثرات کو سمجھنے سے قاصر رہے۔ ہمارے احساسات پر اُردو ثقافت کی اشرافیت اور مدنیت کا بوجھ الگ — ستم بالائے ستم یہ کہ ابلاغ COMMUNICATION کا مسئلہ ہیئت اور مواد کی اکائی کا مسئلہ، حکائی روایت اور بیانیہ اصناف پر تحریری اسالیب اور تجریدی اظہار کے تفوق کا مسئلہ۔ یہ مسئلے آج بھی ہمارے لیے بحث طلب ہیں اور انہیں ہم ابھی تک حل نہیں کر سکے۔ متوسط طبقے کی زندگی کے غیر متناسب عمل دخل کی وجہ سے ہندی میں بھی کہانی اور ناول کی صنفیں لوک عنصر کو اس فراخ دلی کے ساتھ جذب نہیں کر سکیں جس کا اظہار ناٹکوں میں ہوا ہے۔ تاہم اس میلان کے واضح نشانات وجے دان دیتھا سے لے کر اصغر وجاہت اور عبدل بسم اللہ تک، جہاں تہاں موجود ہیں نظم ہو یا فکشن، ہم جب تک کہانی پن کے عنصر اور موضوعاتی (THEMATIC) صداقت کے عنصر سے بدکتے رہیں گے، لوک روایتوں سے اخذ و استفادے کا میلان ہماری حسیت کا حصہ نہیں بن سکے گا۔ لوک روایتوں نے ادب کی جمالیات کے جس نئے تصور کی تشکیل، آج کی حقیقتوں کے فریم ورک میں کی ہے، ہمارے لیے یہ تصور تا حال اجنبی ہے۔ میرا خیال ہے کہ بنگالی یا ہندی کی لٹل میگزینس (LITTLE MAGAZINES) مثلاً پہل पहल اُترگاتھا [illegible] اور और اور کیوں क्यों کے خطوط ہمیں پرانی لوک روایت سے نکلی ہوئی اُس نئی جمالیات کو اپنے نظامِ احساس کا جزو بنانے پر اور معاصر عہد کے آشوب اور اجتماعی واردات سے اُس نئی جمالیات کے تعلق پر پھر سے غور کرنے کی ضرورت ہے۔ اُردو کی حد تک، عوامی ادب کے مسائل ہماری اپنی ''بصیرت'' نے پیدا کیے ہیں۔ یہ ''بصیرت'' پتا نہیں کیوں، اپنی روایت، اپنی لسانی تربیت اور اپنے تمدن کا احاطہ کرنے والی مشینی جمالیات کے بھاری بوجھ کو اب تک اٹھائے پھرتی ہے۔ ہماری بصیرت

پل بھر کو یہ نہیں سوچتی کہ اس بوجھ کو ہلکا کرنے کا ایک صاف اور سیدھا راستہ ہماری لوک روایتوں سے نکلتا ہے۔ زبان و بیان کی لیبوریٹری کے جس سے ہم آزاد ہو سکیں تو غالباً اس کا اندازہ بھی کر سکیں گے کہ آج کے انسانی تجربے اور صورتِ حال کی تعبیر و تفہیم کا ایک زاویہ ہماری لوک روایت سے جُڑا ہوا ہے۔ میرے اپنے وجدان میں اس زاویے کو مراجعت کا نام دے کر مسترد کرنے کا حوصلہ نہیں ہے۔ شاید میں "جدید انسان" کے افکار و احساسات کی دنیا میں بے حساب ترقیوں سے سہما ہوا آدمی ہوں۔

اُردو طنز و مزاح اور زبان و بیان کے مسئلے پر چند باتیں

کسی مشترک سرگرمی کی بنیاد پر دو ایسے افراد کو جن کے عمل کی غایت بھی ایک ہو، اگر ہم دو کی بجائے ایک سمجھ بیٹھیں تو بات اور ہے، مثال کے طور پر شنکر جے کشن، شنکر شمبھو یا لکشمی کانت پیارے لال وغیرہ مگر دو الگ الگ لفظوں کو محض اپنی ایک کمزور لسانی عادت کی بنا پر کم و بیش ایک سمجھ بیٹھنے کا کیا جواز ہے؟ اردو میں طنز و مزاح کے مرکب کا چلن اب اتنا عام ہو چکا ہے کہ ہم طنز اور مزاح کو انسانی تجربے کی دو یکسر مختلف سطحوں پر دیکھنے سے تقریباً معذور ہو چکے ہیں۔ اس طرح کے کچھ اور بھی مرکبات ہیں، مثلاً شعر و نغمہ، درد و داغ، جستجو و آرزو وغیرہ۔ اظہار کے یہ سانچے کلیشے بن چکے ہیں چنانچہ ان سے انسان کی فکری اور مادی کائنات کا کوئی گوشہ اب مشکل ہی سے منور ہوتا ہے۔ مگر تعجب اس بات پر ہوتا ہے کہ جب کڑواہٹ اور مٹھاس کو ہم ایک دوسرے کی توسیع نہیں سمجھتے تو پھر طنز و مزاح کا ذکر ایک ہی سانس میں اس طرح کیوں کرتے ہیں جیسے ایک کے بغیر دوسرے کا ذکر ممکن ہی نہ ہو۔ شاید اسی لیے اردو میں طنز و مزاح پر کوئی معنی خیز اصولی بحث ابھی تک تو سامنے آئی نہیں۔ یوں بھی ہمارے یہاں طنزیہ اور مزاحیہ تحریروں میں اکثریت ایسی تحریروں کی ہے جن سے کسی بڑی بصیرت کا اظہار نہیں ہوتا۔ ہم دوسرے کو ذلیل کر کے خوش ہو لیتے ہیں اور ہنسی کے نہایت معمولی بہانوں کو کافی سمجھ لیتے ہیں۔ چنانچہ ہمارا طنز اور مزاح کسی پر پیچ اور گہرے اجتماعی، معاشرتی مقصد تک رسائی میں شاذ ہی کامیاب ہوتا ہے۔ ایسا کس وجہ

سے ہے اور وہ عوامل کون سے ہیں جو اس صورتِ حال کے ذمّے دار ہیں؟ بہت دن ہوئے ——— ''ہمارے یہاں ڈرامہ کیوں نہیں؟'' ——— اس سوال پر حاشیہ لگاتے ہوئے محمد حسن عسکری نے لکھا تھا کہ جو لوگ تبدیلی کا خواب نہ دیکھ سکیں وہ ڈرامہ کیسے لکھ سکتے ہیں؟ بس یہ شکایت کر سکتے ہیں کہ ہمارے یہاں اسٹیج نہیں، ورنہ یہاں بھی دو چار شیکسپئر ہوتے۔'' عسکری کا خیال تھا کہ ہمارے لکھنے والے'' افسردگی کو ادب سمجھتے ہیں، افسانہ لکھیں یا نظم اپنے اضمحلال کی چسکیاں لیتے ہیں۔ اس اضمحلال کے نیچے جو ہولناک جنگ ہو رہی ہے اُسے دیکھنے کی تاب نہیں رکھتے۔''

تقریباً ایسی ہی صورت حال طنز اور مزاح کو پس منظر مہیا کرنے والی معاشرتی حقیقتوں کی طرف ہمارے ادیبوں کے رویّے کی مناسبت سے سامنے آتی ہے۔ بڑا طنز تو خیر اردو میں نہ ہونے کے برابر ہے، مزاح کے سلسلے میں بھی مٹھی بھر تحریروں کو چھوڑ کر واقعہ یہی ہے کہ انسانی شعور کو اجالے سے بھر دینے والا مزاح پیدا کرنے سے ہمارے ادیب عام طور پر محروم ہیں۔ ایک ایسے زمانے میں جب ذوقِ نغمہ کی کمیابی کے سبب اپنی نوا کو تلخ تر کرنے کی خاصی گنجائش دکھا دیتی ہے، اردو میں اعلا درجے کے سماجی اور معاشرتی طنز (Social Satire) کا ایسا قحط ادب سے زیادہ دراصل اجتماعی نفسیات کا مسئلہ ہے۔ لیکن اچھے بُرے مزاح کی ایک خاصی لمبی اور پرانی روایت کے باوجود ہمارے عہد کے عام مزاح نگاروں کا نئے معیار قائم کرنا تو درکنار مزاحیہ تحریروں کے سابقہ معیار کو بھی سنبھال نہ سکنے کا بھلا کیا جواز ہے؟ خاص کر اس لیے بھی کہ ہمیں اپنے معاصرین میں اکّا دکّا مثالیں ایسی بھی ملتی ہیں جو مزاح کو اپنے پیش رووں کی بہ نسبت ایک وسیع تر تناظر میں برتنے کا ہنر رکھتے ہیں۔ مثال کے طور پر مشتاق احمد یوسفی کی تحریروں میں رشید احمد صدیقی کے اوصاف تو موجود ہیں اُن کی کمزوریاں نہیں ہیں۔ ہمارے طنزیہ اور مزاحیہ ادب کی موجودہ صورتِ حال اور روش کا تقاضہ ہے کہ اس سلسلے میں بعض بنیادی سوالوں پر گفتگو کی جائے۔ ہمارے ادیب طنز کو صرف نیم صحافیانہ قسم کی تحریروں تک کیوں محدود رکھتے ہیں؟ ہمارے یہاں مزاح پیدا کرنے کے لیے لکھنے والوں کو اتنی شعوری کوشش کیوں کرنی پڑتی ہے؟ ہمارا مزاحیہ ادب مروجہ معاشرتی صورت حال کے صرف اوپری مظاہر کی تضحیک پر قانع کیوں ہیں؟ ہم اُن

قوتوں پر، جو اس صورت حال کی تشکیل کا سبب بنی ہیں، اُن عقاید اور اقدار اور اجتماعی معذوریوں پر جو ہمیں اس دلدل سے نکلنے نہیں دیتیں، اس طرح کیوں نہیں ہنستے کہ ہماری ہنسی ایک بڑے اخلاقی ملال کا راستہ دکھا سکے اور اس کی تہہ سے کسی ہمہ گیر حسیت کا ظہور ہو؟ پھر یہ کہ طنز کی جو سطح ہمیں خود اپنی ہی بعض زبانوں میں اور مزاحیہ ادب کا جو منظرنامہ دنیا کی بہت سی زبانوں میں دکھائی دیتا ہے اس تک ہماری رسائی کی صورتیں کیا ہوں؟ جو افراد تجربے، مظاہر ہمارے طنز یا مزاح کا نشانہ بنتے ہیں اُن کی طرف لکھنے والا کون سا ایسا رویہ اختیار کرے جس سے کسی معنی خیز فکری یا انسانی حقیقت کا اظہار ہو سکے؟ عام قاری لکھنے والے کے تجربے میں شریک کس طرح ہو؟ اور لکھنے والے اور پڑھنے والے کے تجربوں میں اشتراک کی سطحیں کن بنیادوں پر متعین کی جائیں؟

یہ اور ایسے بہت سے سوال ہیں جن کا دائرہ ہمارے طنزیہ اور مزاحیہ ادب کی تخلیق کرنے والے کے گرد پھیلا ہوا ہے۔ یہ تمام سوالات ایک دوسرے سے مربوط ہیں۔ اسی طرح زبان اور اسالیب کا مسئلہ بھی سوالوں کی اسی مالا میں پرویا ہوا ہے۔ زبان اور پیرایۂ اظہار کو ایک منفرد، علاحدہ اور خود مکتفی اکائی کے طور پر دیکھنا اس لیے بھی مناسب نہیں کہ لکھنے والے کی مجموعی حسیت سے الگ ہو کر یہ اکائیاں تقریباً بے معنی ہو جاتی ہیں۔ ہر لفظ جو کسی لکھنے والے کے استعمال میں آتا ہے اور اظہار کا ہر پیرایہ جو لکھنے والے کے قلم سے نکلتا ہے بے شک اس امر کی نشاندہی کرتا ہے کہ اُس لفظ یا اُس اندازِ اظہار کی وساطت سے لکھنے والے نے باہر کی دنیا کو کس طرح دیکھا ہے اور اس دنیا کے بخشے ہوئے کسی تجربے سے کون سا تعلق استوار کیا ہے۔ سب سے طاقتور لفظ وہ ہے جو ہمارے کسی بڑے تجربے سے پیدا ہو اور سب سے موثر اسلوب وہ ہے جس کا رشتہ ہماری حسیت سے، ہمارے نظامِ افکار سے مضبوط ہو اور یہ تعلقات کسی گہری، با معنی انسانی سچائی کو جنم دے سکیں۔ ہر بڑی تحریر کی طرح بڑا طنز اور پست درجے کا مزاح بھی ہمیں اپنی ہستی کے پس بیرونی مظاہر میں اُلجھائے رکھتا ہے اور اسی طرح اپنی تفہیم میں رکاوٹیں پیدا کرتا ہے۔ طنز کا نصب العین کسی شے یا مظہر کو ہیچ پوچ اور غلط ثابت کر دینا نہیں ہے اور مزاح کے ذریعے صرف ہنسنے کا بہانہ مہیا کر دینا کافی نہیں ہے۔ اسی طرح صرف فقرے بازی، پھبتی، لطیفہ سازی، یا اس سے بھی آگے بڑھ کر یہ کہنا

جا سکتا ہے کہ زبان کی صفائی اور اسلوب کی روانی قائم بالذات حیثیتیں نہیں رکھتے۔ ہم ملا رموزی اور شوکت تھانوی پر پطرس اور رشید احمد صدیقی کو کیوں ترجیح دیتے ہیں یا یہ کہ میر امن کا اسلوب رجب علی بیگ سرور سے بہتر کیوں ہے؟ زبان اور اسلوب کی تبدیلی صرف اشخاص کی تبدیلی کے تابع نہیں ہوتی۔ نہ ہی یہ سوچنا صحیح ہوگا کہ وقت کے ساتھ زبان کا لہجہ، آہنگ، اسلوب آپ ہی آپ بدل جاتے ہیں۔ ہر تجربہ ایک نئی سطح پر اور ایک نئے زاویے سے کسی لفظ میں منتقل ہوتا ہے اور کسی صنف ادب کے واسطے سے زبان کے اسالیب کا ارتقا بھی اسی سطح پر ہوتا ہے۔ چنانچہ زبان کو باہر سے اور اندر سے بدلنے کے لیے لکھنے والے کو خاصی جدوجہد کرنی پڑتی ہے۔ عسکری نے بہت درست کہا تھا کہ ''اسالیب سے متعلق مسائل صرف اصطلاحی جھگڑے نہیں ہیں اُن کی جڑیں ہماری اجتماعی شخصیت اور اجتماعی تجربے میں بہت دور تک جاتی ہیں۔'' اسی لیے صرف صنائع بدائع اور رعایت لفظی ومعنوی پر قدرت اس بات کی ضامن نہیں ہوتی کہ جو نثر پارہ کسی ایسے شخص کے قلم سے نکلے گا، وہ ادبی یا لسانی اعتبار سے بھی قابل قدر ہوگا۔ کرشن چندر کی نثر میں روانی، بہاؤ، سجاوٹ، مٹھاس بیدی سے زیادہ ہے، لیکن بیدی بڑے فن کار اس لیے ہیں کہ اُن کی نثر اور اُن کا ذخیرۂ الفاظ ان کے تجربے سے ایک بیساختہ قسم کا باطنی ربط رکھتا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ خود بیدی کہانی نہیں لکھ رہے ہیں بلکہ اُن کے تجربے کو اپنی زبان اور اپنا پیرایہ مل گیا ہے۔ اُن کے تجربے کی کھردری صداقت اور توانائی اور سنگینی الگ ہے اور یہ عناصر اُن کی زبان کے مجموعی مزاج اور اُن کے اسالیب اظہار کی پوری فضا میں اس طرح پیوست ہوتے ہیں کہ انہیں نہ تو الگ کیا جا سکتا ہے، نہ اصطلاحی طور پر اُن کی وضاحت کی جا سکتی ہے۔

طنز اور مزاح کے عمل میں یہ مسئلہ اور بھی دقت طلب ہو جاتا ہے کیونکہ طنز اور مزاح کے معاملہ میں زبان اور اسلوب کی معمولی سی بھی بے احتیاطی بڑے دور رس نتیجے پیدا کرتی ہے۔ طنز میں اور ہجو میں یا مزاح میں اور بدمذاقی میں فاصلہ بس ایک قدم کا ہے۔ ایک ایسی ذہنی سرگرمی میں جہاں زوال اور کمال کی حد میں ایک دوسرے سے اس درجہ قریب ہوں، لکھنے والے کی ذرا سی چوک کا انجام کیا ہو سکتا ہے اسے سمجھنے کے لیے ادبی حیثیت کے لحاظ سے صفر، مگر شاعروں میں مقبول قسم کے بیشتر مزاحیہ

شاعروں کے کلام پر ایک نظر ڈال لینا کافی ہوگا۔ مزاح کے نام پر اتنی مبتذل، رکیک اور بازاری قسم کی باتیں کی جاتی ہیں کہ انہیں سننے کے لیے بھی حوصلہ چاہیے۔ جس زبان نے اکبر جیسے شاعر کو اظہار کی زمین اور ذرائع فراہم کیے ہوں، اس کا یہ حال عبرتناک ہے۔ اکبر کا مزاج ایک پُر جلال سنجیدگی کا حامل ہے۔ اس وجہ سے اُن کا ہر تبسم اضطراب آلود اور قہقہے آنسوؤں میں ڈوبے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ اُن کی ظرافت ہمیں صرف ہنساتی نہیں۔ ہمیں سوچنے، گرد و پیش کے حقایق کا تجزیہ کرنے اور دنیا کی طرف خود اپنے رویے کو ایک نئے رخ سے سمجھنے کا راستہ بھی بتاتی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اکبر ایک فرد —— جمن، بدھو، مسٹر مس، سید کے واسطے سے ایک پوری تہذیب کو آئینہ دکھا رہے ہیں اور اخلاقی انتشار کے ایک اجتماعی منظر نامے سے پردہ اٹھا رہے ہیں۔ اُن کی نظر ایک شگفتہ مزاج شاعر سے زیادہ ایک ایسے سنجیدہ سماجی مبصر کی نظر ہے جو خود اپنے آپ میں روپوش ہے کیونکہ اسے اپنے آنسوؤں کی نمایش منظور نہیں اس کی طبیعت میں ایک عجیب و غریب فن کارانہ سنگینی ہے جو اسے ہر طرح کی جذباتیت، رقت خیزی اور چھچھلے پن سے بچائے رکھتی ہے۔ یہ رویہ ایک اعلا ظرف انسان کا ہے جو ہنسی ہنسی میں بھی کوئی ہلکی بات نہیں کہتا اور ایک منظم فکری سطح پر اپنی دنیا سے تعلق استوار کرتا ہے۔ یہی کیفیت اکبر کے طنزیہ اشعار کی بھی ہے۔ اُن کا طنز ایک تعمیری مقصد سے کبھی بھی خالی نظر نہیں آتا۔ وہ کسی فرد، مظہر، ادارے، قدر، رویے کو طنز کا نشانہ بناتے ہیں تو اس لیے کہ وہ اس سے کوئی گہری نسبت رکھتے ہیں اور اس کے واسطے سے اپنی ذات اور اپنی اجتماعی کائنات کے خسارے کی تلافی کرنا چاہتے ہیں۔ اکبر کے طنز کا ہدف بننے کے بعد اس شے یا مظہر یا فرد سے اکبر کا تعلق کچھ اور گہرا ہو جاتا ہے۔ اس تاثر کی تشکیل میں اکبر کی حسیت، بصیرت، فکر کے علاوہ ان کا لہجہ، طرز اظہار، زبان اور ذخیرہ الفاظ کے ساتھ ساتھ ان کا مجموعی لسانی شعور یکساں طور پر فعال رہے ہیں۔ ایک بہ ظاہر معمولی سے شعر ؎

حرف پڑھنا پڑا ہے ٹائپ کا
پانی پینا پڑا ہے پائپ کا

مین ٹائپ اور پائپ کے لفظوں سے اکبر نے کیسا بے مثال جادو جگایا ہے اُسے ہم اس شعر کے پورے سیاق میں اچھی طرح سمجھ سکتے ہیں۔ یہ شعر ہماری تہذیب کے ایک منطقے کی بربادی کا نوحہ ہے کیوں کہ خطاطی سے مشینوں کے ذریعے ڈھالے گئے حروف تک اور پنگھٹ سے پائپ تک ہمارے اجتماعی سفر کی ایک پوری کہانی پھیلی ہوئی ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ زبان اور اسلوب نہ تو آپ اپنا مقصد ہوتے ہیں نہ کسی لکھنے والے کی مجموعی فکر اور نظامِ احساس سے الگ اپنا کوئی مفہوم رکھتے ہیں۔ چنانچہ ''خالص'' لسانی یا اسلوبیاتی نقطۂ نظر سے اظہار کے وسایل یا اسالیب کا جائزہ لینے اور پیشنس (Patience) رکھنے میں زیادہ فرق نہیں۔ ہر لفظ اور ہر اسلوب ایک انکشاف ہوتا ہے بشرطے کہ اُسے اس کے صحیح انسانی سیاق میں رکھ کر دیکھا جائے۔ تجربے اور واردات کے محور سے الگ کر کے کسی لکھنے والے کی زبان و بیان کا مطالعہ میرے نزدیک انسان بصیرت کی بے حرمتی ہی نہیں ایک طرح کی انسان کشی بھی ہے۔ لفظ انسان اور انسان کے، انسان اور فطرت کے رشتوں کی روداد ہوتے ہیں اور جب بھی کوئی سمجھ دار لکھنے والا کسی خاص اسلوب یا اظہار کے سانچے کا انتخاب کرتا ہے تو گویا اپنی آپ بیتی بیان کرتا ہے۔ لکھنے والے کے پاس لفظوں کا جتنا بڑا ذخیرہ ہوگا، اس کے تجربے اتنے ہی وسیع اور دنیا سے اس کے رابطے کی شکلیں اتنی ہی متنوع ہوں گی۔

ان باتوں کے پس منظر میں جب ہم اپنے طنزیہ اور مزاحیہ اسالیب پر نظر ڈالتے ہیں تو ایک سنگین صورت حال سامنے آتی ہے۔ گنتی کے بس چند طریقے ہیں جو طنز اور ظرافت پیدا کرنے کے لیے ہمارے بیشتر لکھنے والوں کے استعمال میں آتے ہیں۔ پھبتی، فقرے بازی دوہرائے ہوئے لطیفے، تنقیص اور تضحیک کا انداز ایک طرح کا عامیانہ احساسِ برتری، اپنی ہستی سے مختلف نظر آنے والے ہر مظہر سے جذباتی اور ذہنی دوری اور اس کی طرف ایک بے سوچی سمجھی ناپسندیدگی کا رویہ، خود اطمینانی کی ایک بیمار روش جو لکھنے والے کو مشاہدے میں آنے والے انسانوں کے باطن میں جھانکنے پر آمادہ ہی نہ کر سکے، گھسی پٹی لفظی رعایتیں اور محاوروں کا بے جا و فرسودہ استعمال اور اس سب سے زیادہ یہ کہ لفظوں کے ایک محدود دائرے میں آنکھیں بند کیے چکر کاٹتے رہنے کی عادت ——— یہ ایسی کمزوریاں ہیں جنھوں نے اردو میں طنزیہ

اور مزاحیہ ادب کو پنپنے نہیں دیا۔

کہا جاتا ہے کہ شیکسپیر کے پاس چھبیس ہزار لفظ تھے گویا کہ اپنی دنیا سے تعلق کے چھبیس ہزار پہلو اسے میسر تھے۔ میر، نظیر، انیس، غالب، سرشار، اکبر، اقبال، جوش، اختر الایمان ان سب کے یہاں ایک بھری پری کائنات کا احساس ہوتا ہے اور ان کے حواس تخلیقی بیداری اور صفائی دیتے ہیں۔ میں یہ نہیں کہتا کہ یہ تمام اصحاب ابھی جن کے نام لیے گئے، ہم مرتبہ ہیں پر یہ کہ تجربے کی کائنات کا محض وسیع اور رنگا رنگ ہونا اس بات کی ضمانت ہے کہ تحریر کا فکری اعتبار بھی اتنا ہی وسیع اور گرانقدر ہوگا۔ ظاہر ہے کہ خالی خولی لفاظی اور چرب زبانی سے ذہن کے افلاس کو چھپایا نہیں جا سکتا۔ چنانچہ مسئلہ ہمارے لکھنے والوں کے پاس لفظوں کے دامن کی تنگی کا ہوتے ہوئے بھی صرف اس تنگ دامانی کا نہیں، اس بات کا بھی ہے کہ وہ کتنے اور کیسے تجربات کے متحمل ہو سکتے ہیں اور لفظوں سے ان کے تعلق کی نوعیت کیا ہے۔

ہم اردو والے اچھی اور کشادہ ظرف نثر کے سلسلے میں ایک طرح کی مستقل بے رخی کا شکار رہے ہیں اور زعم اس بات کا ہے کہ ہماری زبان ہندوستان کی دوسری زبانوں کی بہ نسبت شائستہ شہری اور متمدن زیادہ ہے۔ مگر جس نثر کو ہم مہذب کہتے ہیں اس نے اردو پر کیا ستم ڈھائے ہیں ایک ابوالکلام آزاد اور رومانی نثر کے بعض معماروں (مثلاً سجاد انصاری، مہدی افادی، نیاز، میاں بشیر احمد، ل احمد اکبر آبادی، مجنوں گورکھپوری) کی کچھ تحریروں کا میر امن، غالب، سرشار، خواجہ حسن نظامی اشرف صبوحی، پریم چند، انتظار حسین کی نثر سے اگر مقابلہ کیا جائے تو بات صاف ہو جائے گی۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ ہم مہذب اور مصنوعی کے درمیان خط امتیاز کھینچنے سے قاصر ہیں؟ علمیت کے بوجھ سے نڈھال یا رومانیت کے شیرے میں لتھڑی ہوئی، اپنے سگھڑاپے کے احساس سے سمٹی سمٹائی، شرمائی لجائی ہوئی نثر جیتی جاگتی زندگی کے تلخ و ترش اور کھردرے حقائق کا بار نہیں اٹھا سکتی۔ نیم خوابیدہ اسالیب، اور دھار سے عاری لہجے میں ذہنی مسئلوں کی سمائی ہو ہی نہیں سکتی

کم بیانی Under statement اور عجز بیانی میں فرق ہے یہ باتیں تخلیقی نثر کی

تمام صنفوں کے حساب سے اہمیت رکھتی ہیں لیکن طنزیہ اور مزاحیہ نثر لکھنے والوں کے لیے کچھ اور اہمیت اس لیے رکھتی ہیں کہ زبان و بیان کے معاملے میں طنز اور مزاح کے مطالبات زیادہ بے لوچ لطیف اور نازک ہوتے ہیں۔ اس کارگہ شیشہ گری میں سانس آہستہ نہ لی جائے تو طنز کے دُشنام بننے اور مزاح کے مسخرا پن بننے میں کچھ دیر نہیں لگتی۔ علاوہ ازیں یہ امر محض اتفاقی نہیں کہ طنز اور مزاح کا پیرایہ اختیار کرنے والوں میں ہمارے بعض سب سے اچھے نثر نگار شامل رہیں۔ یہ بات اس طرح بھی کہی جا سکتی ہے کہ اچھی نثر اور وسیع ذخیرۂ الفاظ کی ضرورت تمام نثری اصناف میں مشترک سہی، مگر محدود لفظی کائنات اور غیر محتاط، مبالغہ آمیز اسلوب کے ساتھ چاہے کچھ اور لکھ لیا جائے کم سے کم طنز اور مزاح نہیں لکھا جا سکتا۔ غالب، فرحت اللہ بیگ، رشید احمد صدیقی سے محمد خالد اختر اور مشتاق احمد یوسفی تک کم سے کم چار چھے مثالیں تو ہم تلاش کر ہی سکتے ہیں۔ اس سلسلے میں یوسفی کا نام خاص طور پر یوں بھی اہم ہے کہ اُن کی تحریریں ایک ایسے دور میں سامنے آئی ہیں جب لوگ لفظوں کا جادو بھلا بیٹھے ہیں اور لفظ بھی اپنا دائرہ اختیار سمیٹتے جا رہے ہیں۔ زبان کے خزانوں کا اتا پتہ اُسی کو ملتا ہے جس کے پاس وسیع انسانی تجربوں اور مشاہدات کا احاطہ کرنے والی نظر ہو اور طنز و مزاح کے معنی خیز اسالیب اُس کے ہاتھ آتے ہیں جو شیشوں کو سنبھالنے کا حوصلہ رکھتا ہو۔ یوسفی کی آبِ گم پڑھ کر دیکھیے! اور کچھ نہیں تو صرف اُس کی نثر کی ہی خاطر ——

☆☆

سوداؔ کی معنویت کا مسئلہ

(اردو غزل کے پس منظر میں)

ڈاکٹر آفتاب احمد انے اپنی دل چسپ اور فکر انگیز کتاب "میرؔ غالبؔ اور اقبالؔ، تین صدیوں کی تین آوازیں" میں اٹھارویں صدی کو میرؔ سے، انیسویں صدی کو غالبؔ سے اور بیسویں صدی کو اقبالؔ سے منسوب کیا ہے۔ گویا کہ یہ تین شعرا اردو شاعری کی تین صدیوں کے مرکزی حوالوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان صدیوں کی ادبی روایت کا محور یہ تین نام ہیں اور ان تینوں کی بصیرت، ادراک اور حسیت کے تانے بانے میں تین زمانوں کا آشوب چھپا ہوا ہے۔

آفتاب صاحب نے اپنی کتاب میں (جو یادگاری خطبے پر مشتمل ہے) ہر چند کہ براہِ راست طور پر یہ بات کہی تو نہیں ہے، مگر اس کے مطالعے سے تاثر کچھ اس قسم کا پیدا ہوتا ہے کہ میر غالب اور اقبالؔ کے علاوہ جو شاعر ان تین صدیوں کی دھند سے نمودار ہوئے، ان کی حیثیتیں ثانوی ہیں۔ اپنی اپنی جگہ پر صدر نشینانِ محفل بہر حال یہی تین شاعر ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ بات کچھ ایسی غلط بھی نہیں کہ اس سے اختلاف کیا جائے۔ میر کے بغیر اٹھارویں صدی، غالب کے بغیر انیسویں صدی اور اقبالؔ کے بغیر بیسویں صدی ہماری ادبی اور تہذیبی تاریخ کے اعتبار سے اگر سنسان نہیں تو زیادہ بارونق بھی نہ ہوتی۔ ہند اسلامی تخلیقی روایت کو ان ناموں نے نہ صرف یہ کہ اعتبار بخشا، ان کی بدولت ایک عظیم الشان تخلیقی اور تہذیبی سلسلے کے شکوہ اور جلال کی پہچان بھی مقرر ہوئی۔ کم سے کم برصغیر کی کسی دوسری زبان کے حصے میں یہ سعادت نہیں آئی اور کوئی بھی زبان ان تین صدیوں کے سیاق میں میر

غالبؔ اور اقبالؔ کا جواب فراہم کرنے سے قاصر ہے۔ یہ امتیاز بہت قابلِ قدر اور بیش قیمت سہی، لیکن دو اہم سوال بھی اس سے جڑے ہوئے ہیں۔ ایک تو یہ کہ کوئی بھی صدی کسی ایک نام کے وسیلے سے، وہ چاہے جتنا مہتم بالشان ہو اپنے آپ کو سنبھال نہیں سکتی۔ کسی بھی بڑی تخلیقی اور تہذیبی روایت کا سرچشمہ واحد المرکز نہیں ہو سکتا۔ الگ الگ سمتوں سے آنے والے کئی دھارے یکجا ہوتے ہیں تو ایک وسیع و عریض اور کثیر الجہات منظر یہ مرتب ہوتا ہے۔ اردو کے لسانی مزاج اور اس سے مربوط ادبی روایت کی رنگارنگی کے حساب سے یہ حقیقت اور بھی نمایاں بلکہ ناگزیر دکھائی دیتی ہے۔ مرزا محمد رفیع سوداؔ کے سیاق میں اس حقیقت کو پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے۔

مگر مشکل یہ ہے کہ اٹھارویں صدی کے شعری منظر نامے میں سوداؔ کی حیثیت میر صاحب کے ایک ''غریب رشتے دار'' (Poor Relation) ہو کر رہ گئی ہے۔ ان کا نام تو لیا جاتا ہے، مگر میر صاحب کے ایک کم رتبہ معاصر کے طور پر۔ گویا کہ اُن کی اپنی کوئی خاص اور منفرد اور بڑی جگہ نہیں ہے۔ یوں بھی میر کی غزل کو جو قبولیت ملی اُس نے میر کے رنگِ سخن کو بھی غزل کی صنف میں کمال اور عظمت کا نشان بنا دیا۔ ظاہر ہے کہ سوداؔ کی غزل کا رنگ اور آہنگ میر سے مختلف تھا بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ سوداؔ کی غزلیہ شاعری کے عناصر اور عظمت کا تصور صرف میر صاحب کے مرتبے سے مناسبت رکھتا ہے۔ باقی تمام شاعروں کی حیثیت دوسرے درجے کے شاعروں کی ہے۔ اور یہ بات طے ہے کہ دوسرے درجے کا کوئی شاعر عظمت سے ہم کنار نہیں ہو سکتا۔

لیکن سوداؔ کی ہجووں کا تذکرہ کرتے ہوئے محمد حسن عسکری نے ایک اہم نکتے کی طرف اشارہ کیا تھا اور کہا تھا کہ —— ''سوداؔ میں وہ چیز نمایاں تھی جو ایک بڑے شاعر کے لیے ضروری ہے، یعنی اپنے زمانے کا شعور'' عسکری صاحب کا خیال تھا کہ سوداؔ نے ہجویات میں افراد کے جو نقشے مرتب کیے ہیں اُن سے زمانے کے مختلف رجحانات کی نمائندگی ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ شہر آشوب میں انھوں نے معاشرے کی صورت حال پر جو تبصرہ کیا ہے اُس سے بھی سوداؔ کے ایک خاص وصف کی نشاندہی ہوتی ہے اور یہ وصف ہے'' کردار کا احساس''۔ یہ اوصاف بقول عسکری بڑی شاعری کے اوصاف ہیں۔ چنانچہ کم سے کم

ہجویات کے میدان میں سودا بڑے شاعر قرار پاتے ہیں۔

اب ہم شیفتہ کے اُس بیان کی طرف آتے ہیں جس کی رو سے سودا قصیدے کے علاوہ غزل میں بھی یکساں اہمیت رکھتے ہیں۔شیفتہ کے الفاظ یہ ہیں۔

وآں کہ بین الانام شہرت پذیر است کہ قصیدہ اش بہ از غزل است

حرفیست مہمل بزعم فقیر غزلش بہ از قصیدہ وقصیدہ اش بہ از غزل است

(اور یہ جو لوگوں میں مشہور ہے کہ سودا کا قصیدہ اُن کی غزل سے بہتر ہوتا ہے تو یہ ایک مہمل بات ہے۔فقیر کے نزدیک اُن کی غزل قصیدے سے بہتر ہوتی ہے اور قصیدہ غزل سے بڑھ کر) غزل میں سودا کے کمال کا اعتراف شیفتہ کے علاوہ بھی کئی اصحاب نے کیا ہے۔مثلاً

''اگر ان کے قصائد عرفی ، خاقانی سے سبقت لے گئے ہیں۔تو اُن کی غزلیں ابو طالب کلیم اور سلیم کو پیچھے چھوڑ گئی ہیں۔''

(قدرت اللہ شوق: طبقات الشعرا)

''یہ لوگ سمجھتے ہیں کہ فصیح شاعروں کے سربراہ مرزا رفیع غزل گوئی میں میر تقی کو نہیں پہنچتے۔لیکن حقیقت یہ ہے کہ ہر گلے رارنگ وبوئے دیگر است۔مرزا دریائے بیکراں ہیں تو میر صاحب نہر عظیم الشان ہیں۔''

(قدرت اللہ قاسم)

''ان کی غزلیں آبدار اور قصیدے سحر کار ہیں۔''

مختار صدیقی نے میر وسودا کے تقابل اور سودا کے معاملے میں قصیدے اور غزل کی اس کشاکش کا ذکر کرتے ہوئے (اپنے معرکہ آرا مضمون: ''سودا —— اور ان کی شاعری، مطبوعہ اُردو شمارہ ۲، مرتبہ سعادت حسن، محمد حسن عسکری'') میں لکھا تھا:

اُردو شعر کے یہ دو بڑے معمار (میر اور سودا) ایک دوسرے کے حریف دوست اور مقابلے کے شاعر رہے۔دونوں کی طبیعتوں میں زمین آسمان کا فرق تھا۔دونوں کے حالات ، ذہنی

> کیفیتیں اور وجدانی مہیجات مختلف تھے۔ لیکن دونوں اپنے زمانے کے اور ہر زمانے کے بہت بڑے شاعر ہیں غزل کی داخلی شاعری دونوں کا ذریعۂ اظہار تھی۔ لیکن دونوں نے اپنے زمانے کے آشوب اور تباہیوں کا نقشہ کھینچا ہے اور خارجی حالات سے اتنا شدید تاثر لیا ہے کہ دونوں کے ہاں غزل کے شعروں میں بھی دلّی کی تباہی، مرہٹہ گردی، سکھوں کی شورشیں اور نو دولتے امیروں کی سازشیں بار پائی ہیں۔ جو لوگ میر صاحب کے سوز و گداز کو دیکھ کر سودا کی صرف گرمیٔ کلام اور بذلہ سنجی پر نام رکھتے ہیں وہ ذرا مثال کے طور پر سودا کے مخمس شہر آشوب کو پڑھ کر دیکھیں جو اُس زمانے کی سچی تصویر ہے اور جس میں سودا نے عوام اور خواص کی بدحالی اور بے سوختہ سامانی پر خون کے آنسو بہائے ہیں۔

اس اقتباس سے یہ غلط فہمی پیدا ہو سکتی ہے کہ ہر چند میر اور سودا، دونوں نے اپنے زمانے کے آشوب اور ابتری کا نقشہ کھینچا ہے، لیکن میر کے یہاں یہ تصویریں ان کی غزل میں ابھری ہیں اور سودا کے یہاں اُن کے قصائد میں سودا کی غزل کا ایک وصف جو سرسری طور پر ان کا کلام پڑھنے والے کی نظر میں بھی آ جاتا ہے، اُن کا زورِ بیان یا بیانیہ کی قوت ہے۔ غزل کے شعر میں بھی وہ ایسے مضامین باندھنے پر قادر تھے جو غزل سے زیادہ مناسبت بیانیہ اصناف سے رکھتے تھے۔ سودا کے آہنگ میں ایک فطری تیزی ہے ان کے احساسات کی طرح، اُن کے الفاظ بھی سبک رفتاری کا تاثر پیدا کرتے ہیں لیکن اس سلسلے میں ایک غور طلب نکتہ یہ ہے کہ سودا نے آہستہ روی اور دھیمے پن کا تاثر قائم کرنے والے آہنگ کا استعمال غزل سے زیادہ مرثیے میں کیا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے ایک مضمون (ہندوستان میں نئی غزل، مشمولہ لفظ و معنی) میں لکھا ہے کہ "اردو غزل کے دو بڑے اسلوب رہے ہیں ــــــ ایک اسلوب الفاظ کو ان کی گہری سطح پر برتتا تھا ــــــ دوسرا اسلوب الفاظ کو کئی سطحوں پر برتتا تھا۔" پہلے اسلوب کو وہ سودا سے منسوب کرتے ہیں دوسرے کو میر سے۔ اور اگرچہ میر کے اسلوب کو وہ اعلا تر مانتے ہیں، مگر اسی کے ساتھ ساتھ یہ خیال بھی ظاہر کرتے

ہیں کہ ''زیادہ تر بڑے شاعر (درد، غالب، اقبال) میر کے اسلوب نے پیدا کیے ہیں''۔ پھر بھی ''اردو غزل پر سودا کا اسلوب غالب رہا ہے۔'' اس غلبے کا سبب یہ بتاتے ہیں کہ اردو پر فارسی کا گہرا اثر رہا ہے۔ بالفاظ دیگر، سودا کی غزلیہ شاعری کا اسلوب فارسی سے متاثر ہے اور انیسویں صدی کے معروف شعرائے غزل (مثلاً مومن) اور بیسویں صدی کے معروف غزل گویوں (مثلاً حسرت) کی اکثریت نے اسی اسلوب سے اپنے چراغ جلائے ہیں۔ مجھے اس رائے کو ماننے میں کسی قدر تامل ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ایک تو سودا کی غزلیہ شاعری، میر ہی کی طرح، کسی ایک اسلوب کی پابند نہیں ہے۔ اُن کے یہاں میر کے جتنا تنوع نہ سہی، پھر بھی وہ بیان کی یک رنگی کے شاعر نہیں ہیں۔ دوسرے یہ کہ میر ہی کی طرح، سودا کے آہنگ اور اسلوب کے بارے میں کوئی مجموعی نتیجہ برآمد کرنے سے پہلے، اُن کے کلیات اور زبان و بیان کی تمام جہات کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔ کوئی بھی بڑا شاعر (اور سودا بے شک ایک بڑے شاعر تھے) اپنے حصے بخرے کیے جانے کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ پھر یہ بھی ہے کہ ہماری تہذیبی روایت کی طرح ہماری ادبی اور تخلیقی روایت بھی سفید و سیاہ، معمولی اور غیر معمولی، بہ ظاہر بلند و پست عناصر کی یکجائی سے مرتب ہوئی ہے۔ اردو اور عربی فارسی ہی نہیں پورے مشرق کی ادبی روایت اور ورثے کے سیاق میں شاید یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ تخلیقی کمال، عظمت اور انفرادیت کا راستہ یہاں بہت پُر اسرار، پیچیدہ اور تضادات سے بھرا ہوا ہے۔ یہ راستہ نہ تو ہموار ہے نہ شفاف اور جنگل کی کسی پگڈنڈی کی طرح اس کے اطراف میں جھاڑ جھنکاڑ بہت ہے۔ سودا کے اسلوب کی صلابت، منطقیت اور نشاطیہ لَے کی تعریف فیض نے بھی کی ہے، اس لحاظ سے کہ یہ کیفیتیں احساسات کو پسپائی سے اور شعور کو اضمحلال سے بچاتی ہیں۔ یوں بھی اردو کی تاریخوں میں سودا کی طباعی، حِس مزاح، تند مزاجی، ذہانت اور منہ پھٹ پنے کا ضرورت سے زیادہ ذکر ملتا ہے۔ شیخ چاند سے لے کر اب تک کی بیشتر کتابوں اور تحریروں میں سودا کی جو تصویر رونما ہوئی ہے، واہ واکرتی دکھائی دیتی ہے اور اس سلسلے میں نہایت گمراہ کرنے والے کچھ فقرے، مثلاً یہ کہ ''میر کا کلام آہ ہے اور سودا کا کلام واہ'' وغیرہ رواج پا گئے ہیں۔ لیکن سودا کے کلیات میں جہاں غزلوں کے بعد سب سے زیادہ صفحے شاید مرثیوں نے گھیرے ہیں، آہ اور واہ کا سلسلہ

ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ کہیں شوخی اور کھلنڈراپن ہے، کہیں متانت اور پژمردگی۔ سودا کے مرثیوں میں جیسی اندوہ پروری اور دل زدگی دکھائی دیتی ہے، میر کے مرثیوں میں نہیں۔ تو کیا اس سے یہ سمجھ لیا جائے کہ بظاہر ہنسنے اور ذرا ذرا سی بات پر دوسروں کی ہنسی اڑانے والے سودا کے احساسات میں آنسوؤں کا ذخیرہ میر صاحب سے زیادہ تھا اور وہ صرف جشن طرب منانے والے شاعر تو نہیں تھے؟ اور کیا اسی تاثر کی بنیاد پر یہ فیصلہ بھی کرلیا جائے کہ میر صاحب جنھوں نے ناکامیوں سے کام لینے میں زندگی گزار دی، اپنے حلقۂ غم سے آگے جانے اور ایک وسیع تر اور مہیب تر غم کا سراغ پانے پر قادر نہیں تھے؟ حق یہ ہے کہ اپنے قائم کردہ مفروضے اور پہلے سے طے شدہ نتیجے کے مطابق اپنے مطلب کے اشعار نکال کر اس طریقے سے کچھ بھی ثابت کیا جا سکتا ہے۔ مگر شعر اور شاعری سرشت ثابت کیے جانے کے لیے نہیں ہوتی۔ یہ تو ایک بھول بھلیاں ہے جہاں کبھی راستہ گم ہو جاتا ہے، کبھی مل جاتا ہے۔ کسی بھی بڑے شاعر کی طرح سودا کی شاعری بھی جانے ان جانے بہت سے بھیدوں کا مرکب ہے۔ اُن سے وابستہ روایتوں کی بنیاد پر ہم اُن کے آنسوؤں اور قہقہوں کی تقسیم اس طرح نہیں کر سکتے۔ سودا کی ہجویات سے متعلق عسکری صاحب نے جس مضمون کا تذکرہ پچھلے صفحوں میں کیا جا چکا ہے، اس میں عسکری صاحب کے یہ جملے بھی شامل ہیں کہ:

> ''سودا کی ہجونگاری محض بغض و عناد کی پیداوار نہیں، بلکہ محبت اس کا سرچشمہ ہے۔ یہ ہجونگاری ایک پوری تہذیب کی مرثیہ نگاری بھی ہے۔''
>
> ''سودا کی ہجویات میں صرف اپنے معاشرے کی محبت ہی نہیں بلکہ اس سے بھی زیادہ واضح ٹھوس چیز موجود ہے، یعنی چند اخلاقی اقدار جن کی رو سے وہ اپنے معاشرے کو جانچتے ہیں۔''
>
> ''دراصل سودا کے قصائد اور ہجویات کو ملا کر پڑھنا چاہیے۔ تب جا کر سودا کی مجموعی تصویر سامنے آتی ہے۔''
>
> ''ان کی ہجونگاری محض ناپسندیدہ یا منفی جذبات کا مظاہرہ نہیں بلکہ اس کا محرک ایک اخلاقی جذبہ ہے جو ٹھوس اخلاقی

معیاروں کی روشنی میں اپنے معاشرے پر تخلیقی تنقید کرتا ہے۔ یہ
ہجونگاری ذہن اور شخصیت کی پستی نہیں بلکہ سوزِ دروں ہے۔''

ان معروضات کا مقصد بظاہر غیر مبہم اور واشگاف لیکن بہ باطن ایک الجھی ہوئی نسبت کے تموج میں اس کی ہمہ گیر حقیقت کی جستجو ہے۔ میرا خیال ہے کہ سودا کے شعور کی حقیقت نہ تو اتنی سادہ تھی جتنی کہ عام طور پر سمجھی جاتی ہے، نہ ہی اس تک پہنچنا اتنا آسان ہے جتنا کہ اوپر سے دکھائی دیتا ہے۔ سودا کے بارے میں ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ وہ ایک ساتھ کئی زبانوں پر عبور رکھتے تھے اور ان میں اظہار پر قادر تھے۔ ان کے زندگی کا تجربہ اور مشاہدہ وسیع تھا۔ میر حسن کے بیان کے مطابق فن موسیقی میں بھی انہوں نے غیر معمولی مہارت بہم پہنچائی تھی۔ ان کی غزلوں کا سرمایہ مختصر ہے، قصیدے کا سرمایہ سب سے زیادہ معروف ہے اور مرثیے سب سے کم مشہور ہیں، لیکن نفسِ مضمون کی محدودیت کے باوجود سودا کی قدرت بیان اور اسالیب کی رنگارنگی یہاں اپنے عروج پر ہے۔ بحروں اور ہیئتوں کے جیسے اور جتنے تجربے سودا نے اپنے مرثیوں میں کیے ہیں غالباً کسی اور مرثیہ گو کے یہاں اس کی مثال نہیں ملتی یہاں انہوں نے راگ راگنیوں پر اپنی گرفت سے بھی فائدہ اٹھایا ہے۔ سودا کی مجموعی شخصیت کے مطالعے میں ان تمام حقائق کو سامنے رکھنا ضروری ہے جبھی ہم اردو غزل کے سیاق میں بھی ان کی معنویت کا تعین کر سکتے ہیں۔ غالب کی طرح (جنھوں نے کہا تھا کہ: رشک ہے آسائش اربابِ غفلت پر اسد —— پیچ وتابِ دل نصیبِ خاطرِ آگاہ ہے) سودا بھی یہ سمجھتے تھے کہ:

سودا جو بے خبر ہے کوئی وہ کرے ہے عیش　　مشکل بہت ہے ان کو جو رکھتے ہیں آگہی

ظاہر ہے کہ سودا ایک دلِ آگاہ رکھتے تھے، چنانچہ تخلیقی اور فکری سطح پر بھی انہوں نے صرف عیش نہیں کیے، بلکہ بہت سی مشکلیں بھی اٹھائیں جن کے بیان سے ان کے اشعار بھرے پڑے ہیں۔ ان کی صورت صرف ویسی تو نہیں جیسی کہ عام طور پر دیکھی اور دکھائی جاتی ہے اور غم آلود جذبے جب قہقہوں میں روپوش ہوتے ہیں تو ایک نئی شعری منطق کا ظہور ہوتا ہے۔ سودا کی غزلوں کے ساتھ ساتھ ان کے مراثی اور قصاید، بالخصوص ہجویات کو بھی ملا کر دیکھا جائے تو ان کی معنویت کے اس پہلو تک پہنچنے میں آسانی ہوگی۔ الم آمیز

تجربوں اور کیفیتوں کا بیان سودا اتنے غیر رسمی، معروضی اور مدلل انداز میں کرتے ہیں کہ تجربے اور جذبے کی شدت پر ایک حجاب قائم ہو جاتا ہے۔ نہ تو ان کی آواز بوجھل ہوتی ہے نہ ان کے لفظوں پر افسردگی کا سایہ پڑتا ہے۔

دینے کو ملکِ سلیماں کے بلایا ہے مجھے
پر قدم میں نہ رکھا دل کے نگر کے باہر

ایک عالم کو زمانے نے دیا کیا کیا کچھ پر کبھو میں نہ کہا اس سے کہ دوراں مجھے دو

اے ساکنانِ کنجِ قفس صبح کو صبا سنتے ہیں جائے گی سوئے گلزار کچھ کہو

ہر سحر خونِ جگر کا غنچۂ گل کی طرح
آنکھ ادھر کھولی کہ ایک پیالہ اُدھر تیار ہے

دورِ ساغر تھا ابھی یا ہے ابھی چشم پر آب
دیکھ سودا گردشِ افلاک سے کیا کیا ہوا

جس سے پوچھا میں کہ دل خوش ہے کہیں دنیا میں
رو دیا اُس نے اور اتنا ہی کہا، کہتے ہیں
جی بچے سو ہی غنیمت سمجھ اے خانہ خراب
ورنہ سب اہلِ گلستاں کا چمن میں خون ہے

طلب نہ چرخ سے کر نانِ راحت اے سودا پھرے ہے آپ وہ کاسہ لیے گدائی کا

چوبِ شکستہ خوردۂ طوفاں ہوں کہ جو
پانی میں ہو نہ غرق نہ آتش سے جل سکے

یہ تمام مرقعے کائنات میں انسان کی تقدیر کے ہیں اور سودا نے تقدیرات کو واویلا کے بغیر ایک عجب شان بے نیازی اور وقار کے ساتھ قبول کیا ہے۔ ... سے شاعری طرح سودا کے کلیات سے بھی منتخب شعروں کا تفصیلی تجزیہ کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ ان میں معنی کی کئی گرہیں ہیں، کئی پرتیں ہیں، اور ان کا تقاضا ہم سے یہ ہے کہ ان کی بات

مروجہ اور عام تاثر سے ہٹ کر ایک وسیع تر تناظر میں اُن کی حقیقت کا پتہ لگایا جائے۔ سودا کا شعر ہے:

سب سے یہ سوتا ہوں، یہ کہہ دیں کہ پھر آتا
بالیں پہ مرے شور قیامت اگر آوے

اس شعر کے ساتھ واضح اصفہانی کے ایک شعر پر میں اپنی بات ختم کرتا ہوں:

شورے شد واز خواب عدم چشم کشودیم
دیدیم کہ باقی ست شب فتنہ غنودیم

میاں نظیر

میاں نظیر شاید اردو کے تنہا شاعر ہیں جنھوں نے کسی مسئلے سے سروکار نہیں رکھا، سو پڑھنے والے کے لیے بھی مسئلہ نہ بن سکے۔ ایک مدت تک ان کے تئیں جو بے نیازی عام رہی اس کا بنیادی سبب یہی ہے کہ انھوں نے اپنے پڑھنے یا سننے والوں سے کبھی کوئی ایسا مطالبہ نہیں کیا جو اسے کسی شرط کو ۔ل کرنے کا تجربہ دے سکے۔ نظیر کے الفاظ اُن کے الفاظ میں گھری ہوئی رنگا رنگ دنیا اور اس دنیا کے ہر دیار اور دائرے سے گزرتا ہو، ہر لفظ کے روزن سے جھانکتا ہوا: آدمی؛ اتنا عام، مانوس اور معمولی دکھائی دیتا ہے کہ اس کے بارے میں سوچ بچار کی ضرورت بڑی مشکل سے سر اٹھاتی ہے۔ وہ گئے بیتے شاعر بھی، جن کے پاس بالعموم کہنے کو کچھ نہیں ہوتا تھا اور جو صرف لفظوں کے داؤں پیچ پر گزران کرتے تھے۔ گھما پھرا کر زبان کا ایک مسئلہ پیدا کر لیا کرتے تھے۔ نظیر کی قلندری اس لسانی جمع خرچ کی متحمل بھی نہ ہوئی۔ انھوں نے جو کچھ دیکھا، برتا اور محسوس کیا اُسے جوں کا توں ایک جانے بوجھے لسانی خاکے میں سمو دیا اور یہ سب کچھ انھوں نے اس طمانیت، سکون اور سادگی کے ساتھ انجام دیا کہ ایک لمحے کے لیے بھی، کیا جذبہ و فکر اور کیا زبان و بیان، کسی کے ہاتھوں پریشان نہ ہوئے، جو جیسا کچھ جی میں آیا، بے جھجک کہہ دیا اور کبھی اپنی سادہ کاری پر پشیمان نہ ہوئے۔ اپنے آپ میں ایسی بے حد و حساب گم شدگی اُردو کے بڑے سے بڑے شاعر کے اِکا دُکا، دس بیس یا زیادہ سے زیادہ سو پچاس اشعار میں تو دکھائی دیتی ہے، لیکن ایک میر صاحب کے استثنا کے ساتھ، کسی کے پورے کلام کا مزاج نہیں بنی۔

کہنے کو تو، آدمی نامہ میاں نظیر کی صرف ایک نظم ہے لیکن در اصل ان کے تمام تر کلیات پر اس ایک عنوان کا اطلاق ہوتا ہے۔ وہ عمر بھر اس آدمی کی سرگزشت بیان کرتے

رہے جو راہ و مقام کی قید سے آزاد، بے ارادہ اور بے انتخاب چاروں کھونٹ مارا مارا پھرتا رہا اور جس نے عقائد و اقدار، رسوم و روایات، افکار و آثار، مظاہر اور مناظر کے کسی مخصوص اور معینہ علاقے کو اپنی آخری حد کے طور پر قبول نہ کیا۔ ایسا نہ ہوتا تو نظیرؔ کے تجربوں اور واردات میں بلند و پست کے اجتماع کی اس درجہ گنجائش نہ نکلتی۔ وہ جس قلندرانہ استغنا کے ساتھ زندگی کی نعمتوں کا اور اس کے الطاف کا ذکر کرتے ہیں، اسی فقیرانہ شان کے ساتھ اس کے دکھ درد کی روداد بھی بیان کرتے ہیں، جس استغفراق کے ساتھ مظاہر کے شور میں چھپے ہوئے سناٹے اور حقیقت کے فریب کا حجاب اٹھاتے ہیں اسی سرمستی اور لذت کے ساتھ دنیا کی دل فریبیوں پر نظر ڈالتے ہیں اور حیرت اس بات پر ہوتی ہے کہ تجربے کے ان دونوں منطقوں پر ان کی ذات محفوظ دکھائی دیتی ہے۔ یہ کثرت میں وحدت سے زیادہ، وحدت کی بوالعجبی اور اس کے فطری اور ناگزیر اندرونی تضادات کا عرفان ہے؛ جو فتح و شکست، نیک و بد اور اندھیرے اجالے کو یکساں طور پر ان کے لیے قابلِ توجہ بناتا ہے۔ وہ سکھ سے مغرور ہوتے ہیں نہ دکھ سے مغلوب، اور ایک سچے کھلاڑی کی طرح، جو کھیل کے آداب سے بہ خوبی واقف ہو اور ہار جیت دونوں کو ایک سی خندہ پیشانی کے ساتھ قبول کر سکے، کائنات کے تماشے سے دو چار، کامیابی اور ناکامی کے مختلف مراحل سے گزرتے ہیں۔ ان کے لیے بنیادی حقیقت تماشا ہے، جس میں نشاط و الم، بہ یک وقت دونوں کے پیوند لگے ہوئے ہیں —— عام صوفی شاعروں کی طرح نظیرؔ یہاں مقدر پرست اور مجبور نظر نہیں آتے کہ اس طرح تماشے میں خود ان کا اشتراک بے جواز ہو جاتا اور ایک ہزیمت زدہ لاتعلقی، خودنگری اور دنیا بے زاری ان کا مزاج بن جاتی۔ ان کا رویہ از اوّل تا آخر ایجابی ہے، سو وہ ہر رنگ اور ہر رس کے جویا بھی ہیں، مظاہر کے ہر محور سے اپنے اعصاب و حواس کی تمام تر بیداری کے ساتھ متعلق اور ان کی حقیقتوں میں آلودہ بھی ہیں اور اسی کے ساتھ ساتھ اپنی بے نیازی کا بھرم بھی قائم رکھتے ہیں۔ یہ بے نیازی، ان کی دنیا آگہی کا عطیہ ہے، جو بالآخر ایک خود آگہی کا روپ اختیار کر لیتی ہے۔ ایک عجیب بات یہ ہے کہ میاں نظیرؔ اپنی دنیا کے ہر زاویے اور تماشے سے یکساں دل چسپی رکھتے ہیں اور ان کے نظارے کی پیاس کسی موڑ پر بجھتی نہیں۔ اُکتاہٹ، بے دلی، تھکن کا احساس یا سب کچھ جان لینے کا غرور؛ انھیں ایک لمحے کے

لیے بھی کبھی اپنی دنیا سے الگ یا اس سے اُوپر نہیں لے جاتا۔ اس کے باوجود ان کے یہاں حیرت کا عنصر کم و بیش نایاب ہے۔ انھیں کوئی جستجو بے چین نہیں کرتی اور غم آلود تجربوں سے گزرتے اور ان کی کہانی سناتے وقت بھی نظیر اپنی طبیعت کے سکون کو برقرار رکھتے ہیں اور جذبے کی تنظیم پر حرف نہیں آنے دیتے۔ وہ اپنے خلوت کدے میں دنیا کی بے ثباتی، موت کی حقیقت، مفلسی، بندگی اور بے چارگی پر دھیان میں مست ہوں یا آگرے کے بازاروں میں، خوانچہ فروشوں کے بیچ اور تیرا کی یا بلدیو جی کے میلے میں مگن ہوں، ان کی نگاہ توجہ اور طبیعت کے ٹھیراؤ میں فرق نہیں آتا۔ وہ جس آسودہ خاطری کے ساتھ فنا اور بقا کی گتھیاں سلجھاتے ہیں، جس ہیجان سے یکسر عاری لہجے میں کاروبارِ دنیوی کی مذمت کرتے ہیں، اُسی انہماک اور بے لوثی کے ساتھ بے زاری کے ذرا سے شائبے کے بغیر مکھیوں اور کن کھجوروں پر بھی شعر کہتے ہیں۔ برسات کی بہاریں اور برسات کی اُمس دونوں میں وہ مذاق اور مزے کے ایک سے پہلو نکال لیتے ہیں۔ جوانی کا جوش اور بڑھاپے کی تھکن، دونوں میں وہ ایک سی دل چسپی کے بہانے ڈھونڈ لیتے ہیں۔ زہد و عبادت کا ذکر ہو یا عورتوں کی ہم جنسی کا، نظیر کے لب و لہجے اور رویے میں کوئی تبدیلی یا ان کے ردِ عمل میں شدت کی کوئی لہر کبھی نمودار نہیں ہوتی۔ نفرت، گھن، غصے اور ناپسندیدگی کا کوئی غبار ان کے آئینۂ شعور کی ہم وار، صاف اور منزہ سطح کو ایک آن کے لیے بھی دھندلاتا نہیں۔

اصل میں نظیر ہمارے ادبی کلچر کے شاید سب سے بڑے تماشا بین ہیں۔ زماں کا ہر لمحہ اور مکان کا ہر گوشہ ان کی نظر میں متحرک، سرگرم اور توجہ طلب ہے۔ اس معاملے میں وہ کسی انتخاب کے قائل ہیں نہ کسی معیار کو روا رکھتے ہیں۔ معیار اور انتخاب کا مسئلہ وہیں پیدا ہوتا ہے جہاں اقدار کا کوئی بندھا ٹکا تصور یا کوئی بیرونی یا ذاتی شرط آڑے آ جائے اور جیسا کہ شروع میں عرض کیا جا چکا ہے کہ نظیر نے حقیقت کو اپنا مسئلہ نہیں بنایا اس لیے نظیر کے یہاں قدر اور معیار کا کوئی سوال بھی سر نہیں اٹھاتا۔ ان کے تجربوں میں جیسی ششدر کر دینے والی بوقلمونی ملتی ہے۔ اس کی مثال اردو سے قطعِ نظر دوسری زبانوں کے بڑے سے بڑے شاعر کے یہاں مشکل سے دکھائی دے گی۔ اس ہمہ گیری اور تنوع کی اساس اسی واقعے پر قائم ہے کہ نظیر نے کسی بھی مسئلے کے دائرے کو اپنی حدود انتہا نہ جانا اور سپردگی کے تمام مقامات سے آسان گزر گئے۔ عظمت بیشتر صورتوں میں اختصاص کا صلہ ہوتی ہے اور

اختصاص اس امر کا متقاضی کہ شعر کہنے والا کہی جانے والی باتوں کے ساتھ ساتھ نہ کہی جانے والی باتوں کا شعور بھی رکھتا ہو، اور کسی بھی ایسے خیال، تجربے اور اظہار کے سانچے کو منہ نہ لگائے جس سے عامیانہ پن یا عمومیت زدگی کی بو آتی ہو۔ بڑی حد تک یہ رویہ لکھنے والے کو ایک نفسیاتی خوف میں مبتلا رکھتا ہے اور اس خوف کے نتیجے میں وہ توازن، احتیاط، لسانی مہارت اور تجربات کے معاملے میں سطح اور جہت کے انتخاب کے سہارے تلاش کرتا ہے۔ میاں نظیر نہ کبھی عظمت کے چکر میں پڑے نہ اس مسئلے میں اُلجھے کہ اُن کے اگلوں نے جو شعر کہا اُس سے معیار کی صورتیں متعین ہوتی ہیں۔ نہ ہی انھوں نے کبھی اس قسم کا کوئی دعویٰ کیا کہ ان کی طرزِ سخن ان کے بعد آنے والوں کی زبان ٹھہرے گی۔ وہ اپنے معمولی پن پر قانع رہے کہ اس طرح ان کی آزادگی کا تحفظ بھی ہو اور ان کی دنیا بھی اچھے بُرے یا اہم اور غیر اہم کے خانوں میں تقسیم ہونے سے بچ گئی۔ ادب کے سنجیدہ، تربیت یافتہ اور عالم فاضل، قاری کے وجود سے ایسی بے نیازی اور مسلمات کی حقیقت سے مکمل گریز کی یہ صورت نظیر کے بعد ہماری ادبی روایت میں دیکھنے کو نہیں ملتی، نہ ہی تجردات کی مقبولیت اور برتری کے دور میں اب اس کا کوئی امکان رہ گیا ہے۔

اس سلسلے میں قابلِ قدر بات یہ ہے کہ نظیر اپنے قاری پر بھی کسی نئے معیار یا کسی نئی بوطیقا کا حکم نہیں لگاتے۔ انھوں نے بڑی خاموشی اور آہستگی کے ساتھ خیال اور مادّے کا فرق مٹا دیا۔ اشیاء، موجودات اور اسماء کی ترتیب میں معنی کی ایک غیر مادّی دنیا کا سراغ لگایا اور بھانت بھانت کی جن فکروں سے ان کا ذہن بھرا ہوا تھا اُن کے اظہار کی خاطر مظاہر کے تماشے کی سیر کرتے رہے جبھی تو اُن کے شعر فقیروں نے بھی گائے اور کاروبارِ دنیا میں گردن تک ڈوبے ہوئے اہلِ بازار نے بھی۔ میر صاحب کی طرح نظیر بھی دراصل کلیات کے شاعر ہیں، اس فرق کے ساتھ کہ میر صاحب اپنی خواص پسندی کے اسباب و عناصر کی خبر بھی رکھتے تھے اور نظیر اپنے آپ میں اتنے مگن رہے کہ اپنے تجزیے کا انھیں کبھی خیال نہ آیا۔ انھوں نے اپنا تعارف کرایا بھی تو اس طرح کہ:

کہتے ہیں جس کو نظیر، سنیے ٹک اس کا بیان
تھا وہ معلّم غریب، بزدل و ترسندہ جاں

کوئی کتاب اُس کے تئیں، صاف نہ تھی درس کی
آئے تو معنی کہے، ورنہ پڑھائی رواں
فہم نہ تھا علم سے کچھ عربی کے اُسے
فارسی میں ہاں مگر سمجھے تھے کچھ این و آں
لکھنے کی یہ طرز تھی، کچھ جو لکھے تھا کبھی
پختگی و خامی کے ، اس کا تھا خط درمیاں
شعر و غزل کے سوا، شوق نہ تھا کچھ اُسے
اپنے اسی شغل میں رہتا تھا خوش ہر زماں
سُست روش، پستہ قد، سانولا، ہندی نژاد
تن بھی کچھ ایسا ہی تھا قد کے موافق عیاں
ماتھے پہ اک خال تھا، چھوٹا سا، مسّے کے طور
تھا وہ پڑا آن کر ، ابروؤں کے درمیاں
وضع سبک اُس کی تھی، تس پہ نہ رکھتا تھا ریش
مونچھیں تھیں، اور کانوں پر پٹے بھی تھے پنبہ ساں
پیری میں جیسی کہ تھی اُس کو دل افسردگی
ویسی ہی تھی اُن دنوں، جن دنوں میں تھا جواں
جتنے غرض کام ہیں اور ، پڑھانے سوا
چاہیے کچھ اس سے ہوں، اتنی لیاقت کہاں
فضل سے اللہ نے ، اس کو دیا عمر بھر
عزت و حُرمت کے ساتھ پارچہ و آب ناں

یعنی کہ کوئی تعلی نہیں، نہ شیخی بازی، نہ کسی امتیازی وصف کی نمائش۔ سیدھی سادی دو ٹوک باتوں میں عمر بھر کا حساب سامنے رکھ دیا۔ اب اس فخر و مباہات اور انکسار و عاجزی سے بیک وقت عاری تعارف کے مقابلے میں جوشؔ صاحب کی معروف نظم: ''پروگرام'' کے اشعار یاد کیجیے تو ہنسی آتی ہے۔ جوشؔ صاحب صبح سے شام تک مشاغل اور مسائل کے

جتنے میدان فتح کر جاتے ہیں، میاں نظیر ایک انتہائی بھری پُری زندگی کے حساب نامے میں بھی انفرادیت وفوقیت کا کوئی نشان نہ پاسکے اور اپنی اس بے بضاعتی پر متاسف بھی نہیں۔ جوانی سے بڑھاپے تک رفاقت کا حق ادا کرتی ہوئی ایک افسردگی کی جانب اشارے کے سوا میاں نظیر مجموعی طور پر مطمئن، قانع اور شادکام نظر آتے ہیں۔ رہا ذہنی واردات اور تجربوں کا معاملہ، تو نظیر نے انھیں قابلِ ذکر نہ سمجھا کہ یہ ان کے نزدیک شاید کوئی بڑی بات نہ تھی۔

میاں نظیر یہ بھید پا گئے تھے کہ زندگی کی دل چسپیوں کو اپنا آسیب بنائے بغیر کچھ خوش وقتی اور دل لگی کی فضا میں بھلے مانسوں کی زندگی گزار دینا بھی بجائے خود ایسی گئی گزری بات نہیں کہ کسی اور بات کی تمنا کی جائے۔ وہ اس آدمی کی داستاں سناتے ہیں جو محیر العقول قوتوں کا مالک یا کسی عظیم الشان منصب کا امین نہیں، پھر بھی اس قصے کا مرکزی کردار ہے: جو خوشی و ناخوشی، نعمتوں کی فراوانی اور ان کے فقدان، میلوں ٹھیلوں کی چہل پہل اور "جنس نامہ" کے بے چارے جنس کی مانند تنہا اور ملول آدمی کی افسردگی، جرائم اور نیکیوں، قہقہوں اور آنسوؤں سے لبالب بھری ہوئی دنیا کا مستقل اور کلیدی حوالہ ہے۔ یہ آدمی اپنی ذات کو دنیا کے ناپنے کا پیمانہ نہیں بناتا بلکہ دنیا سے اپنے روابط اور دوستانہ و حریفانہ رشتوں کی روشنی میں خود کو جانتا اور اپنی ہستی کے رمز کو پہچانتا ہے۔ یہ آدمی چاہے نمازی اور قرآن خواں ہو یا مسجد میں نمازیوں کی جوتیاں چرانے والا، نعمتوں کا مالک و مختار ہو یا ٹکڑگدا؛ اپنی دونوں صورتوں میں ایک سی قدر و توجہ کا مستحق اور ہم مرتبہ ہے۔ نظیر نہ ایک سے مرعوب ہوتے ہیں نہ دوسرے کو حقیر گردانتے ہیں۔ "سو ہے وہ بھی آدمی" کے بار بار دہرائے جانے والے وظیفے میں ہر چند کہ اندھیرے اور اجالے نیز حرماں نصیبی اور خوش بختی کے ایک دوسرے سے متصادم موڑ سامنے آتے ہیں لیکن ہر موڑ پر دید کا نقطہ آدمی ہی بنتا ہے۔ نظیر اپنے داخلی نظم و ضبط کو برقرار رکھے ہوئے اس آدمی کے ساتھ اس کی زمین کے تمام جلوؤں کا نظارہ کرتے ہیں کہ ان کے لیے ہر وہ حقیقت جو اس زمین پر موجود ہے، اپنے معنوی تضادات، اختلافات اور درجات کے فرق کے باوجود، یکساں قیمت اور قدر کی حامل ہے۔ اس میں سے کسی بھی حقیقت کی جانب سے، خواہ سماجی معاشرے اور اخلاقی ضوابط کے اعتبار سے وہ کتنی ہی ناپسندیدہ اور بدوضع کیوں نہ ہو، منہ موڑ لینے کا مطلب یہ ہوگا کہ آدمی اور اس کی حقیقت کا پتہ دینے والی

دنیا کی صفات کا ایک دروازہ آنکھوں پر بند ہو گیا۔

اور میاں نظیر چونکہ آنکھوں کے شاعر ہیں اور اپنے مشاہدے کی راہ سے ہو کر حقیقت تک پہنچتے ہیں اس لیے سارے کا سارا منظر نامہ کھلا رکھنا چاہتے ہیں۔ وہ متحیر اور متجسس یوں نہیں ہوتے کہ اس منظر نامے کے ہر نقش میں انھیں اس کی تکمیل کا کوئی نہ کوئی وسیلہ دکھائی دیتا ہے۔ آدمی اپنی دنیا کے مختلف السمت اور رنگارنگ مظاہر میں اپنی تکمیل کا نشان پاتا ہے اور نظیر رنگوں اور زاویوں کے اس ہجوم میں آدمی کا خاکہ مکمل کرتے ہیں۔ حسرت ان باتوں پر ہوتی ہے جو انہونی ہوں اور جستجو اُن باتوں کی کی جاتی ہے جو اَن دیکھی ہوں۔ نظیر کے لیے سب کچھ دیکھا بھالا ہے کہ وہ آدمی کو دیکھ رہے تھے، اُس کے مختلف لمحوں، رنگوں اور تجربوں میں؛ اور مطمئن یوں تھے کہ ہر لمحہ، رنگ اور تجربہ اُن کے آدمی نامے میں کسی نہ کسی نئی جہت کو روشن کرنے کا ذریعہ تھا۔

یہی وجہ ہے کہ نظیر کی شاعری میں ایک نوع کی حسی، جذباتی اور بصری مساوات کا رنگ بہت نمایاں ہے۔ اس مساوات کی حدیں اُن کے مشاہدے سے ان کے فکری تجربے تک اور اس تجربے سے ان کے لسانی مزاج تک چارسو پھیلی ہوئی ہیں۔

نظیر کے کلیات کو ایک سفرنامہ سمجھ کر پڑھا جائے یا مظاہر کے ایک غیر رسمی اور مصنوعی تنظیم و ترتیب سے عاری ڈرامے کے طور پر؛ ان کا سب سے دل چسپ کردار خود ہر سمت اپنی ہی منزل تک لے جاتی ہے، سو وہ راستے کی ہر شادمانی اور ہر صعوبت کو ایک سی خوش دلی کے ساتھ قبول کرتا ہے۔ وہ بازاروں سے اس لیے نہیں گزرتا کہ اُسے کسی شے کی طلب یا خریداری کی ہوس ہے۔ وہ دل چسپی کے ساتھ ہر شے کو دیکھتا ہے، ہر رنگ کی سیر کرتا ہے کہ یہ سیر بجائے خود کچھ کم معنی خیز اور دل فریب نہیں، پر وہ کاندھے پر اتنا بار بھی نہیں ڈالنا چاہتا کہ سفر کی اگلی راہیں اس کے لیے مصیبت بن جائیں۔

رہی وہ افسردگی جس کے ساتھ نظیر کی جوانی بڑھاپے کی دہلیز تک پہنچی تو یہ نظیر کے اُس ادراک کی دین ہے جس میں کھلنڈرے پن کے ساتھ ساتھ سنجیدگی بھی سموئی ہوتی ہے۔ یہ افسردگی نتیجہ ہے: ہر تماشے کے انجام سے باخبری کا۔

میاں نظیر، صاحب نظر تو تھے ہی لیکن اُن کی رسائی خبر تک بھی تھی۔

☆☆

میرؔ اور غالبؔ

میرؔ اور غالبؔ کا نام ایک ساتھ ذہن میں جو آتا ہے تو صرف اس لیے نہیں کہ دونوں نے اپنے اظہار کے لیے شعر کی ایک ہی صنف کو اولیت دی، یا یہ کہ دونوں کا تعلق ادب اور تہذیب کی اس روایت سے تھا جو زمانے کے فرق کے ساتھ ہماری اجتماعی زندگی سے ایک ہی مرزبوم، دلّی میں مرتب ہوئی۔ شخصیتوں، تخلیقی رویوں اور طبیعتوں کے زبردست فرق کے باوجود کئی حوالوں سے دونوں میں اشتراک کے متعدد پہلو بھی نکلتے ہیں۔ مگر اس تفصیل میں جانے سے پہلے کچھ حقائق پر نظر ڈال لی جائے۔

یادگارِ غالب میں حالیؔ نے غالبؔ کے واسطے سے میرؔ کا بس مختصر سا ذکر کیا ہے۔ ان لفظوں میں کہ:

> جس روش پر مرزا نے ابتدا میں اردو شعر کہنا شروع کیا تھا، قطع نظر اس کے کہ اس زمانے کا کلام خود ہمارے پاس موجود ہے، اس روش کا اندازہ اس حکایت سے بخوبی ہوتا ہے۔ خود مرزا کی زبانی سنا گیا کہ میر تقی نے جو مرزا کے ہم وطن تھے، ان کے لڑکپن کے اشعار سن کر یہ کہا تھا کہ "اگر اس لڑکے کو کوئی کامل استاد مل گیا اور اس نے اس کو سیدھے رستے پر ڈال دیا تو لاجواب شاعر بن جائے گا، ورنہ مہمل بکنے لگے گا۔"

یادگارِ غالب کے اسی صفحے پر (۱۰۹) جہاں یہ عبارت درج ہے حالیؔ نے یہ حاشیہ بھی لگایا ہے۔

> "مرزا کی ولادت ۱۲۱۲ھ میں ہوئی ہے اور میرؔ کی

وفات ۱۲۲۵ھ میں واقع ہوئی اس سے ظاہر ہے کہ مرزا کی عمر میر کی
وفات کے وقت تیرہ چودہ برس کی تھی۔ مرزا کے اشعار اُن کے بچپن
کے دوست نواب حُسام الدین حیدر خاں مرحوم والد ناظر حسین مرزا
صاحب نے میر تقی کو دکھائے تھے۔''

(یادگار غالب {ایڈیشن ۱۸۹۷ء} اشاعت ۱۹۸۶ء، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دلّی)

مولانا غلام رسول مہر نے اپنے ایک مضمون بہ عنوان ''مرزا غالب اور میر تقی''
(مطبوعہ ماہِ نو، کراچی فروری ۱۹۴۹ء) میں میر اور غالب کے تعلق سے اس مسئلے پر بحث کی
ہے اور مختلف دلیلوں کی بنیاد پر اس نتیجے تک پہنچے ہیں کہ یادگار غالب میں حالی نے جو
حکایت بیان کی ہے، درست نہیں ہے۔ اُن کا کہنا ہے کہ:

۱۔ حالی نے اس روایت کی سند کے سلسلے میں جو الفاظ استعمال کیے ہیں اُن
سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ حالی نے یہ روایت بلا واسطہ غالب سے نہیں سنی بلکہ کسی اور نے اسے
بیان کیا تھا۔

۲۔ مولانا مہر نے اس مضمون میں یہ تذکرہ بھی کیا ہے کہ ایک مرتبہ اپنے
شبہات کا اظہار انہوں نے مولانا ابوالکلام آزاد کے سامنے بھی کیا تھا اور آزاد نے اس پر یہ
تبصرہ کیا تھا کہ غالب کی قدرتی استعداد اور مناسبت'' کے پیش نظر ممکن ہے کہ غالب نے
'' گیارہ برس کی عمر میں شعر کہنا شروع کر دیا ہو اور ندرت اور غرابت کی وجہ سے لوگوں میں
اس بات کا چرچا ہونے لگا ہو حتیٰ کہ کسی نے یہ تذکرہ میر صاحب تک پہنچا دیا ہو۔'' لیکن مہر کا
شک اس روایت کی صحت میں بہر حال باقی رہا ــــــ کہتے ہیں:

مجھے تعجب اس بات پر نہیں تھا کہ غالب نے گیارہ برس کی عمر میں شاعری شروع
کی۔ تعجب اس بات پر تھا اور ہے کہ گیارہ برس کی عمر کے لڑکے کے شعر آگرہ سے میر تقی میر
کے پاس لکھنؤ کیوں کر پہنچے؟ اس کے متعلق میر جیسے کہنہ مشق اور کہن سال استاد سے رائے
لینے کی ضرورت کسے محسوس ہوئی؟ کیوں محسوس ہوئی؟ آگرہ میں ایسا کون تھا جس نے
غالب کے طبعی جوہروں کا اندازہ بالکل ابتدائی دور میں کر لیا تھا۔ پھر مزید اطمینان کی غرض

سے اس مخطوطے پر میر سے یہ تصدیق ثبت کرانا ضروری سمجھا گیا؟

(''ماہِ نو، پچاس سالہ [illegible]''، جلد اول، اشاعت ۱۹۸۷ء، ''ادارۂ مطبوعات پاکستان''، لاہور)

۳۔ مولانا مہر کا خیال ہے کہ ''اگر میر تقی اور مرزا ایک شہر میں مقیم ہوتے تو (بھی) اس حالت میں میر صاحب کی ''بد دماغی'' یا ''تنک دماغی'' کے پیشِ نظر اس قسم کا واقعہ تعجب انگیز سمجھا جاتا۔ کیونکہ میر بڑے سے بڑے شاعروں بلکہ امیروں اور رئیسوں کو خاطر میں نہیں لاتے تھے۔ یہ ناممکن تھا کہ نوے برس کی عمر میں گیارہ برس کے بچے کے شعر دیکھتے اور اس پر رائے زنی کرتے۔''

۴۔ میر اور غالب کی بحث سے اس حکایت میں مولانا مہر کے شک کو تقویت اس واقعے سے بھی ملتی ہے کہ ''میر عمر کے آخری حصے میں ضعفِ بصر اور بعض دوسرے امراضِ مزمنہ میں مبتلا ہو گئے تھے۔ میل جول اور خلا ملا سے متنفر تو پہلے ہی تھے۔ امراض کی شدت گرفت نے انھیں بالکل گوشہ نشیں بنا دیا۔ وفات سے تین برس پیشتر ان کی صاحب زادی کا انتقال ہو گیا۔ اگلے برس ایک صاحب زادہ فوت ہو گیا۔ اس سے اگلے سال اہلیہ نے داغِ مفارقت دے دی۔ ان صدموں کے باعث ان کے حواس میں فتور آ گیا تھا۔'' ——— ''غرض اس بزرگ کی زندگی کے آخری دو تین برس وارفتگی[11] حواس اور ہجومِ امراض میں گزرے۔ اس سے متعلق یہ روایت کیونکر قابلِ یقین ہو سکتی ہے کہ آگرہ سے گیارہ بارہ برس کے بچے کے اشعار اس کے ملاحظے کے لیے لکھنؤ بھیجے گئے۔

اس نے اشعار دیکھے اور یہ رائے ظاہر کی کہ ''اگر اس بچے کو کامل استاد مل جائے گا اور سیدھے راستے پر ڈال دے گا تو لاجواب شاعر بن جائے گا ورنہ مہمل بکنے لگے گا۔''

مالک رام نے ذکرِ غالب میں اس روایت کو قرینِ قیاس ٹھہرایا ہے، یہ کہتے ہوئے کہ ''اس نہایت ابتدائی زمانے میں بھی ایسے اربابِ نظر کی کمی نہیں تھی جو مرزا کے کلام کو نعمت کی طرح دیکھتے اور اسے ایک جگہ سے دوسری جگہ بطور تحفے لے جانے کے قابل سمجھتے تھے۔'' مالک رام کا خیال ہے کہ ''غالب کے بارے میں مشہور'' اس فقرے پر بھی میر کی مخصوص چھاپ لگی ہوئی ہے۔ واللہ اعلم بالصواب۔

مجھے اس روایت کے صحیح یا غلط ہونے سے زیادہ سروکار اس مسئلے سے ہے کہ میر اور غالب کی شاعری کے رنگ اور آہنگ میں نمایاں فرق کے باوجود وہ عناصر کون سے ہیں جو ایک کو دوسرے سے قریب کرتے ہیں۔ میر نے غالب کے متعلق جو کچھ بھی رائے قائم کی ہو۔ قائم کی ہو یا نہ ہو، مگر ایک بات طے ہے کہ خود غالب میر کی شاعری اور اُن کی استادی کے بہر حال قائل تھے۔ یہ دو شعر:

ریختے کے تمہیں استاد نہیں ہو غالب
کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میر بھی تھا

غالب اپنا یہ عقیدہ ہے بقولِ ناسخ
آپ بے بہرہ ہے جو معتقدِ میر نہیں

نہ صرف یہ کہ میر اور غالب کے ناموں کو ایک لڑی میں پرویا ہے، ان سے غالب کے وجدان کی لچک اور شعور کے پھیلاؤ کا بھی اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ پھر غالب سند کے طور پر ناسخ کو بھی بیچ میں لاتے ہیں۔ گویا کہ میر کی شاعری میں غالب کو تخلیقی تجربے کی جن بلندیوں کا سراغ ملتا ہے اُن کی داد ایسے احباب بھی دے سکتے ہیں جو میر کے شاعرانہ وجدان سے زیادہ مناسبت نہ رکھتے ہوں۔ ظاہر ہے کہ غالب نے ناسخ کے کمالات کا قائل ہونے کے باوجود ناسخ کا رنگ سخن اختیار نہیں کیا غالب تک غزل کی جو روایت پہنچی تھی اس کے مناسبت سے دیکھا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ اپنے پیشرووں میں بہ شمول ناسخ سب کو عبور کرتے ہوئے، غالب سیدھے میر تک گئے۔ اپنے ایک اور شعر میں غالب نے کہا تھا:

میر کے شعر کا احوال کہوں کیا غالب
جس کا دیوان کم از گلشنِ کشمیر نہیں

یعنی کہ میر کا دیوانِ غالب کے لیے حسن کے وفور اور وقار، تخیل کی عظمت اور زرخیزی، جذبوں کے تنوع اور رنگا رنگی کا ایک غیر معمولی مرقعہ تھا۔ اردو کی شعری روایت میں واحد شخصیت میر کی ہے جو غالب کے لیے ایک مثال، ایک موڈل (Model) ایک آدرش کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ناصر کاظمی نے اپنے مضمون بہ عنوان "میر ہمارے عہد میں" (مشمولہ: "خشک چشمے کے کنارے" اشاعت ۱۹۸۲، ص ۸۹ تا ۱۰۲) میں کہا تھا:

اردو شاعری پر میر کی شاعری کے اثرات بڑے گہرے
اور دوررس ہیں، اُن کے بعد آنے والے کبھی کاملانِ فن نے اُن
سے تھوڑا بہت فیض ضرور اٹھایا ہے مگر اُن کی تقلید کسی کو راس نہیں
آئی۔ غالب ہی ایک ایسا شاعر ہے جس نے میر سے بڑی کاری گری
اور کامیابی سے رنگ لیا اور ایک الگ عمارت بنائی بلکہ میں تو یہ
کہوں گا کہ میر صاحب کا پہلا تخلیقی طالب علم غالب ہی ہے۔

تو کیا واقعی غالب نے میر کی تقلید کی؟ شاید نہیں۔ دونوں کی فکری مناسبت، تجربوں کی منطق اور اظہار کے طور طریق میں بہت فرق ہے۔ قائل تو غالب ناسخ کے بھی رہے ہوں گے ورنہ میر کے سلسلے میں ناسخ کو حوالہ نہ بناتے۔ لیکن ناسخ اور غالب کی تخلیقی شخصیت کے عناصر میں، ناسخ کی بابت افتخار جالب اور شمس الرحمٰن فاروقی کی بعض تعبیرات کے باوجود، اختلاف اتنا ہے کہ ناسخ کا رنگ غالب کو راس نہیں آ سکتا تھا۔ ناسخ کے سہارے ماضی میں چاہے جتنی دور تک کا سفر کیا جائے ناسخ پر نگاہ تو ٹھہرتی ہے، لیکن روایت کے مرکزی سلسلے سے وہ الگ، بلکہ لاتعلق سے دکھائی دیتے ہیں۔ ولی، سراج، سودا، درد، قائم، مصحفی، آتش، یہاں تک کہ ذوق، ظفر اور مومن کے نام اس سلسلے سے منسلک ہوتے جاتے ہیں جس کی روشن ترین کڑی غالب کی شاعری ہے۔ مگر ہم غالب کے ساتھ، اُن سے پہلے کے ناموروں میں تفصیل کے ساتھ نظر صرف میر پر ڈالتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس کی کچھ نمایاں وجہیں ہیں۔ جن میں سے ایک کی طرف اشارہ ناصر کاظمی کے اس اقتباس میں موجود ہے کہ غالب نے میر سے استفادہ تو کیا، تاہم اپنی الگ عمارت کھڑی کی۔ میر اور غالب کی غزل میں فرق کی نشاندہی ناصر کاظمی نے ایک اور مضمون (عنوان: غالب، مشمولہ خشک چشمے کے کنارے) میں اس طرح کی ہے کہ: "میر جذبات کے شاعر ہیں اور فکر و خیال کو بھی جذبات بنا کر اشعار کا روپ دیتے ہیں۔ لیکن غالب کی شاعری میں لطیف جذبات و احساسات بھی سوچتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ غالب کی شاعری میں فکری عنصر غالب ہے۔ وہ ہر بات کو پیچ دے کر کہتا ہے۔ اُس کے کلام کا حسن یہی ہے کہ وہ پرانے الفاظ اور پرانے خیالات کو بھی نئے انداز کے ساتھ پیش کرتا ہے لیکن اس طرح کہ سننے والا

یہ محسوس کرتا ہے کہ یہ بات تو اس کے دل میں بھی مدت سے اظہار کے لیے بیقرار تھی لیکن وہ اسے لفظوں کی شکل نہیں دے سکا۔" اس مضمون میں ناصر کاظمی نے ایک اور توجہ طلب بات بھی کہی ہے —— کہ" غالب کائنات کی ہر چیز اور زندگی کے ہر مسئلے کے بارے میں محض جذباتی انداز سے نہیں سوچتا، اس کا آشوب لاعلمی یا محض جذبات سے پیدا ہونے والا آشوب نہیں ہے۔ بلکہ شعور اور آگہی کا آشوب ہے اور یہ آشوب ہمارے عہد کے انسان کا سب سے اہم مسئلہ ہے۔" قطع نظر اس کے کہ خود غالب نے دل کے پیچ وتاب کو نصیب خاطر آگاہ (پیچ وتاب دل نصیب خاطر آگاہ ہے) قرار دیا تھا اور غفلت شعاری کو وسیلۂ آسائش (رشک ہے آسائش ارباب غفلت پر اسد) بتایا تھا، شاعری میں جذبے اور شعور کی ثنویت کا مسئلہ آسان نہیں ہے۔ چنانچہ میر اور غالب کے بارے میں بھی ایک عام تصور جو قائم کر لیا گیا ہے کہ میر جذبات کے شاعر ہیں، غالب شعور یا تعقل یا آگہی کے شاعر ہیں، اس تصور کی بنیاد پر کئی غلط فہمیاں رواج پا گئی ہیں۔ شمس الرحمن فاروقی نے نئی غزل پر اپنے مضمون (مشمولہ لفظ و معنی) میں نئی غزل کے بنیادی اسالیب کے اسلوب کی صلابت کے فیض صاحب بھی بہت قائل تھے۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا کہ سودا کے مقابلے میں میر کا اسلوب اپنی انفعالیت، دھیمے پن، حزنیہ آہنگ اور جذباتیت سے پہچانا جاتا ہے اور تعقل کے عناصر سے عاری ہے، درست نہیں ہوگا۔ غالب کی شاعری اپنے تصورات اور تفکر سے زیادہ پر کشش اپنے اس ظلم کے باعث بنتی ہے جو معنی کی تکثیر سے پیدا ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ہر بڑے شاعر کی طرح میر کی شاعری بھی معنی کی کثرت کا تاثر قائم کرتی ہے اس کثرت کو صدمہ پہنچتا ہے اکہرے تعقل اور اکہرے جذبات سے۔ اس سطح پر میر اور غالب، دونوں اردو غزل کی روایت بنانے والے دوسرے شعرا سے ممتاز یوں نظر آتے ہیں کہ دونوں نے اوپر سے کسی بڑے صنفی تغیر کا بوجھ اٹھائے بغیر غزل کی ماہیت میں غیر معمولی وسعت پیدا کی۔ میر اور غالب کے فرق کا ذکر کرتے ہوئے عسکری صاحب نے کہا تھا (مضمون غالب کی انفرادیت، مشمولہ تخلیقی عمل اور اسلوب) کہ" میر عام زندگی کو اپنے اندر جذب کرنا چاہتے ہیں، غالب اسے اپنے اندر سے خارج کرنا چاہتے ہیں۔ یعنی غالب روحانی بلندی کا صرف ایک ہی تصور کر سکتے ہیں کہ تعینات کو نیچے چھوڑ کر اوپر اٹھیں۔ میر انھی تعینات میں

رہ کر اور ان تعینات کی تہ میں جا کر وہ روحانی درجہ حاصل کرنا چاہتے ہیں۔'' یہ میرؔ اور غالبؔ کی کس قدر دور دراز کار تعبیر ہے۔ عام زندگی کی طرف دونوں کے رویے، دونوں کے انسان دوستانہ مشرب کی وسعت کے باوجود، کس حد تک میرؔ اور غالبؔ کے عصر سے قرابت کا رشتہ رکھنے والوں میں نظیرؔ اکبر آبادی ہی کو حاصل ہو سکا کہ انہوں نے زبان، بیان، لہجے، تجربے، احساس اور ادراک کے لحاظ سے اردو کی شعری روایت کو ایک واضح جمہوری مزاج عطا کرنے کی کوشش کی۔ جہاں تک میرؔ اور غالبؔ کا تعلق ہے، ان دونوں کی شاعری انسانی اوصاف اور عناصر سے مالا مال ہونے کے باوجود ایک اختصاصی سطح رکھتی تھی اور یہ دونوں روشِ عام اختیار کرنے سے گریزاں تھے۔ فراقؔ صاحب نے ذوقؔ کو ''پنچایتی شاعر'' یوں کہا تھا کہ ذوقؔ کی شاعری میں ان کے وجدان اور تخلیقی تجربے کی سطح زبان پر ان کی ماہرانہ گرفت اور فکری طمطراق کے باوجود بہر حال ایک عمومی حد سے آگے نہیں جاتی۔ مگر میرؔ کا یہ کہنا کہ انہیں ''گفتگو خواص سے ہے'' یا غالبؔ کا یہ کہنا کہ آگہی سماعت کے جال چاہے جتنے بچھالے ان کے مدعا کا گرفت میں آنا ممکن نہیں، ایک تہ در تہ اور پیچیدہ تخلیقی تجربے تک رسائی کا پتہ دیتے ہیں۔ وقت کے دو الگ الگ منطقوں سے متعلق ہونے اور ایک دوسرے سے خاصا مختلف تہذیبی اور سوانحی پس منظر رکھنے کے باوجود میرؔ اور غالبؔ کے ذہنی مراتب میں یگانگت کے کئی پہلو نکلتے ہیں۔ میرؔ اپنے کسی بھی ہم عصر کو برابری کا درجہ دینے پر آمادہ نہیں تھے۔ قریب قریب یہی حال غالبؔ کا تھا جو میرؔ کی جیسی قلندرانہ بے نیازی اور استغنا تو نہیں رکھتے تھے لیکن اپنے معاصرین کی حیثیت اور اپنا منصب اچھی طرح پہچانتے تھے۔ شاعر کے اختصاصی رول اور تخلیقی تجربے کی انفرادیت کا ایسا ادراک اور منظم معاشروں میں رہتے ہوئے بھی ذہنی تنہائی کا اتنا گہرا اور کھرا احساس اٹھارویں اور انیسویں صدی کے شاعروں میں اور کسی کے یہاں نہیں ملتا۔

یہاں بیرونی سطح پر بھی دونوں کے یہاں کئی مماثلتوں کی طرف ذہن جاتا ہے۔ مثلاً یہ کہ دونوں نے اردو اور فارسی کو ذریعۂ اظہار بنایا۔ دونوں ہی ایک اجڑتی ہوئی بستی کے ہولناک تماشے سے دوچار ہوئے۔ دربدری کا تجربہ دونوں کے حصے میں آیا۔ لیکن اس سب سے زیادہ اہمیت اس بات کی ہے کہ میرؔ اور غالبؔ دونوں اپنے اپنے عہد کو عبور کرتے

ہیں اور ہمارے عہد کی حسیت میں اپنے قدم اس طرح جماتے ہیں کہ ہمارے لیے یہ دونوں صرف پیش رو نہیں رہ جاتے۔ ہم عصر بھی بن جاتے ہیں بیسویں صدی کے شعری منظر، نامے پر دونوں کا اقتدار مسلّم ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ میر اور غالب کے توسط سے ہم اپنے آپ کو دریافت کر رہے ہیں۔ اور ان کے انتشار آگیں زمانوں میں ہم اپنے عہد کا چہرہ دیکھ رہے ہیں۔ مگر تقسیم، ہجرت، فسادات کے دور میں جس زور و شور کے ساتھ اٹھارویں اور انیسویں صدی کی دلّی کے تجربوں کو یاد کیا گیا اور اتباعِ میر کے سلسلے میں جو سہل پسندانہ طریقے اختیار کیے گئے وہ میر کے ساتھ انصاف نہیں کرتے۔ اسی طرح فکری مہم جوئی، تشکیک و تجسس اور آگہی کے عذاب و آشوب کے نام پر ہمارے زمانے میں غالب کا جو چرچا ہوا، وہ غالب کے شایانِ شان نہیں ہے۔ زبان و بیان کے کچھ سہل الحصول نسخوں سے مدد لے لینا یا ایک خاص وضع رکھنے والے تصورات اور تجربوں کا احاطہ کر دینا۔ اپنی روایت کے دو سب سے بڑے شاعروں کے حقوق کی ادائیگی کے لیے کافی نہیں ہے۔ جیسا کہ عسکری نے اپنے مضمون 'ہمارے شاعر اور اتباعِ میر' (مشمولہ تخلیقی عمل اور اسلوب) میں لکھا تھا ـــــ میر کی تقلید کے ضمن میں ہمارے زمانے کے بعض بہت اچھے شاعروں (فراق، ناصر کاظمی) کے لیے بھی اداسی اور حزن کو ایک شاعرانہ تجربے کے طور پر قبول کر لینا تخلیقی جدوجہد کا ماحصل بن کر رہ گیا۔ اس طرح کی تقلید ذہنی کاوش سے بالعموم محروم رہ جاتی ہے۔ مزید برآں صرف ایک آہستہ خرام بحر میں اور ہندی آمیز زبان میں شعر کہہ لینے کو رنگ میر سے تعبیر کرنا شاعری کے مجموعی عمل اور میر کے تخلیقی منصب کے ساتھ زیادتی ہے۔

غالب میر کی استادی کے دل سے قائل تھے۔ لیکن نہ تو انہوں نے میر کا آہنگ اور لہجہ اختیار کیا، نہ میر کی زبان استعمال کی۔ دونوں کی شخصیتیں مستحکم اور پائدار بہت تھیں جنھیں نہ تو اپنے اپنے عہد کا مذاق مغلوب کر سکا نہ ذاتی سوانح اور حالات۔ جس قسم کے تجربوں سے میر اور غالب کا سابقہ پڑا، اُن کی شخصیتیں اندر سے اگر اتنی مضبوط نہ ہوتیں تو دونوں بکھر گئے ہوتے۔ تخلیقی اعتبار سے میر اور غالب دونوں کی شخصیتیں حیرانی کی حد تک منظم دکھائی دیتی ہیں۔ میر اور غالب کی عظمت اور انفرادیت کا انحصار اُن کے باطن کی اسی تنظیم پر ہے جو انہیں پریشان تو رکھتی ہے، لیکن پسپا نہیں ہونے دیتی۔ دونوں اپنے اپنے

زمانوں کی وحشت کے علاوہ اپنے اپنے وجود کی دہشت میں بھی ڈوبنے سے محفوظ رہے ہیں زمانہ انہیں مغلوب نہیں کرپاتا۔ دونوں اپنے اپنے زمانے پر غالب نظر آتے ہیں۔ خیر تذکرہ اتباع میر کا ہو رہا تھا تو ذوق کا وہ شعر بھی یاد کیجیے جس میں شاید غالب پر چھپا ہوا ایک طنز بھی شامل ہے۔ شعر یہ ہے کہ:

نہ ہوا پر نہ ہوا میر کا انداز نصیب
ذوق یاروں نے بہت زور غزل میں مارا

اپنی ذات کی حد تک اس شعر میں ذوق کا اعتراف عجز بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ اب رہے غالب تو میر سے عقیدت کے باوجود غالب اپنے آپ کو ان کا ہمسر بھی سمجھتے تھے۔ اسی لیے میر کا انداز انہوں نے اس طرز پر اختیار کرنے کی جستجو کبھی نہ کی جو مثال کے طور پر ہمارے زمانے میں فراق کے یہاں دکھائی دیتا ہے:

اب اکثر بیمار رہیں ہیں کہیں نہیں نکلیں ہیں فراق
حال چال لینے ان کے گھر کبھو کبھو ہم ہولیں ہیں
صدقے فراق اعجاز سخن کے کیسے اڑائی یہ آواز
ان غزلوں کے پردے میں تو میر کی غزلیں بولیں ہیں

وغیرہ وغیرہ اسی طرح ناصر کاظمی پر میر کے تتبع میں ناکامی کا الزام عاید کرتے ہوئے ان کے ایک معاصر نے کہا تھا:

نہ ہوا پر نہ ہوا میر کا انداز نصیب
کوٹ پتلون پہن کر کئی بابو نکلے

اصل میں آزمودہ اسالیب میں توسیع کے بغیر تقلید کا کوئی مطلب نہیں نکلتا۔ تقلید اگر بامعنی ہے تو اس کا انحصار گئے وقتوں کے رس بس میں محاوروں اور متروکات کے الٹے سیدھے استعمال پر نہیں ہوگا'' جس ادب کی تخلیق میں دماغ استعمال نہ ہو، برساتی کھمبیوں کی طرح ہے جس سے زمین تو ڈھک جاتی ہے مگر غذا حاصل نہیں ہو سکتی۔'' ہر بڑا شاعر، اپنے پیش رو بڑے شاعر سے استفادہ اس کے تجربوں کی گردان کرنے کے بجائے اس طرح کرتا ہے کہ تقلید کے عمل میں روایت کا دائرہ پہلے کی بہ نسبت وسیع تر بھی ہو جائے اور

اس میں نئے تجربوں اور احساسات کے بیان کی گنجائش بھی نکل آئے۔ ہمارے زمانے میں میر اور غالب کی تقلید اس سطح پر بھی کی گئی ہے اور اس سے نئے طرزِ احساس اور پرانے اسالیب یا بعض بنیادی حیثیت رکھنے والے انسانی تجربوں کی تخلیقی توسیع بھی ہوئی ہے۔ یہ مسئلہ ایک اور تفصیل کا طالب ہے اس لیے فی الوقت ہم اس سے دست بردار ہوتے ہیں اور غالب کی طرف واپس آتے ہیں۔ غالب کے لیے اگر تمام تر اہمیت صرف میر کے اسلوب کی تعمیر میں کام آنے والے کچھ خاص لفظوں، ترکیبوں اور ان کی پہچان قائم کرنے والے مخصوص لہجے کی اور آہنگ کی ہوتی تو انھوں نے ایک نئی شعری قواعد وضع کرنے، لفظیات کا ایک نیا ذخیرہ جمع کرنے کے بجائے سارا زور میر کی شعریات اور لغت کے استعمال پر صرف کر دیا ہوتا۔ لیکن غالب نے اس سطح سے آگے بڑھ کر میر کی پوری تخلیقی اور تہذیبی شخصیت کو، اُسے تقسیم کیے بغیر، اپنی گرفت میں لینے کی کوشش کی۔ میر اپنے ہم عصروں کی روش سے خود کو کس طرح بچاتے ہیں، ابتری اور انحطاط کے حوصلہ شکن ماحول میں میر اپنی تخلیقی شخصیت کا اعتبار کس طرح قائم رکھتے ہیں، شاعری کی حرمت اور وقار کی حفاظت کس طرح کرتے ہیں، غالب کے نزدیک اصل اہمیت ان باتوں کی تھی۔ جو کام میر نے اپنی جذباتی کیفیتوں سے لیا تھا، غالب وہی کام اپنی آگہی اور ادراک سے لیتے ہیں۔ جذبہ آگہی میں منتقل کس طرح ہوتا ہے اس کی بہترین مثالیں غزلیہ شاعری میں میر کے یہاں ملتی ہیں۔ کیا جنون کر گیا شعور سے وہ۔ غالب کے مزاج کی ترکیب اور نوعیت کچھ ایسی تھی وہ اوّل تو میر کی راہ اختیار کر ہی نہیں سکتے تھے۔ دوسرے یہ کہ بالفرض وہ ایسا کرتے بھی تو اُن کی تخلیقی بصیرت میر کے معیار تک پہنچنے سے قاصر رہ جاتی۔ اسی لیے غالب نے تسلسل سے زیادہ تبدیلی کی خواہش سے سروکار رکھا اور میر کی روایت کے تتبع کی جگہ اپنی ایک علاحدہ روایت اور شناخت متعین کرنے میں کامیاب ہوئے۔ چنانچہ غزل کی روایت دونوں کے تخلیقی تجربات میں یکساں طور پر پیوست دکھائی دیتی ہے۔ میر اور غالب کی شاعری سے جس حقیقت کی نشاندہی ہوتی ہے، یہ ہے کہ بڑی اور سچی شاعری کسی بندھے ٹکے نسخے کی پابند نہیں ہوتی بلکہ بھری پری توانا تخلیقی شخصیت کے اظہار سے وجود میں آتی ہے، ایسی شخصیت جو بلند و پست یا معمولی اور منفرد کے خانوں میں بانٹی نہ جا سکے۔ میر کے

طرزِ اظہار سے جہاں اس بات کا پتہ چلتا ہے کہ بڑے جذبات شعور کی اعانت کے بغیر بروئے کار نہیں آتے، وہیں غالب کا گردوں شکار تخیل ہمیں یہ بتاتا ہے کہ شعور کی اعلاترین سطحیں جذبات کی دنیا میں ہلچل کے بغیر دریافت نہیں کی جاسکتیں۔ بڑی شاعری ہمیشہ زندگی کی متضاد اور باہم متصادم سچائیوں اور مختلف الجہات تجربوں پر ایک ساتھ توجہ سے جنم لیتی ہے۔ اس لیے اہمیت صرف اس بات کی نہیں ہوتی کہ شاعر نے زبان میں معنی کے کتنے گوشے نکالے ہیں یا ایک لفظ میں معنی کے کتنے معنی سموئے ہیں۔ اہمیت دراصل اس بات کی ہوتی ہے کہ اس جہانِ معنی میں ہمیں اپنے آپ کو، اپنے عہد کو، زندگی کے بنیادی مسئلوں کو سمجھنے کے جو راستے دکھائی دیتے ہیں اُن کی حیثیت کیا ہے۔ ان سے ہمیں جو بصیرت ملی ہے اُس کی سطح کیا ہے۔ اس کا تخلیقی مرتبہ کیا ہے۔ اُس میں دیرپائی کتنی ہے انسانی روح کو بے چین رکھنے والے کتنے سوالوں کو سمجھنے میں یہ بصیرت ہمارا ساتھ دیتی ہے۔ ایک رنگ کے مضمون کو سو رنگ میں باندھنے کا ہنر خوب ہے، مگر آخری تجزیے میں تو یہی دیکھا جائے گا کہ ہمارے شخصی اور اجتماعی وجود کے سیاق میں اس ایک مضمون کی اور اس مضمون سے وابستہ رنگوں کی بساط کیا ہے۔ میر اور غالب میں یہ امتیاز مشترک ہے کہ ہمارے اپنے زمانے کی حسیت اور ہمارے تجربوں کی کائنات پر دونوں کا سایہ ایک جیسا طویل اور گہرا ہے۔ دونوں ہمارے لیے یکساں طور پر بامعنی ہیں اور ایسا لگتا ہے کہ دونوں کے شعور کی یکجائی سے ایک مسلسل بڑھتے پھیلتے ہوئے دائرے کی تکمیل ہوئی ہے۔ اس دائرے نے ہمیں ہر طرف سے گھیر رکھا ہے۔ میر کے انتقال (۱۸۱۰) پر دو صدیاں پوری ہونے کو ہیں۔ غالب کی پیدائش (۱۷۹۷) کو دو سو سال گزر چکے۔ مگر ہمارا اپنا شعور بھی ابھی ان کے دائرے سے نکلنے پر آمادہ نہیں ہے۔

☆☆☆

حاؔلی اور نشاۃ ثانیہ

تاریخ کی تعبیر اور اُس کی سمتوں کے تعین کا کام جب سے سیاست دانوں نے اپنے ہاتھ میں لیا ہے، ہندوستان (یا برصغیر) کی تہذیبی نشاۃ ثانیہ کے مسئلے نے ایک عجیب و غریب شکل اختیار کر لی ہے، خاصی پیچیدہ، پریشان کن بلکہ ہیبت ناک شکل؛ اور اس کی گرفت نے آرٹ، ادب اور کلچر سب کے لیے مشکلات پیدا کر دی ہیں۔ ہمارے سماجی مفکروں اور دانشوروں کا ایک بہت بڑا حلقہ برطانوی تسلط کے دور یعنی کولونیل دور کو ہماری آج کی تمام آفاتِ ارضی و سماوی کا ذمے دار سمجھتا ہے۔ کولونیل شعور کی اصطلاح ایک گالی بن چکی ہے اور اپنے موجودہ شعور کو ڈی کولونائز کرنے کا منصوبہ ایک قومی دستور العمل۔ مجھے اس نیک اندیشی سے کوئی شکایت نہیں۔ قومی غیرت اور حمیت کا احساس محروم اور پسماندہ اقوام کے لیے داخلی توانائی کے ایک خزانے کی حیثیت رکھتا ہے۔ پھر ہم تو ایک عظیم الشان اور طویل تہذیبی روایت کے امین اور وارث ہیں۔ اپنی تاریخ کے حساب کو درست کرنے کا عمل جسے وی۔ ایس نائپال نے "Balancing act of history" کہا ہے، اُس کی حدیں بتدریج ہمارے تہذیبی تشخص اور موجودہ سیاست کے گرد بھی پھیلتی جا رہی ہیں۔ اس کا اثر اجتماعی زندگی کے تمام شعبوں پر دکھائی دیتا ہے۔ ایسی صورت میں اٹھارویں اور انیسویں صدی کے تہذیبی نشاۃ ثانیہ کے مفہوم اور اس کے مجموعی رول کی بابت، ایک نئی سطح پر غور و فکر کا سلسلہ شروع ہو جانا فطری ہے۔ لیکن تشویش کی بات یہ ہے کہ اس بحث نے ایک بہت جذباتی رُخ اختیار کر لیا ہے۔

اس جذباتی رُخ کا نشانہ، اور یہ بڑے افسوس کی بات ہے، صرف برطانوی حکومت، زبان انگریزی اور مغربی تہذیب نہیں بنتی۔ اٹھارویں اور انیسویں صدی کی

اصطلاحی انجمنوں اور ہمارے اُن بزرگوں پر بھی اس کی ضرب پڑتی ہے جنھوں نے ہندوستان کی مختلف زبانوں کے واسطے سے ایک نئے شعور کی روایت قائم کی۔ تہذیبی نشاۃ ثانیہ کے مفہوم کی بابت بھی اسی لیے ہم سب ایک زبردست کنفیوژن اور ژولیدہ فکری کے شکار ہوئے ہیں۔ مثال کے طور پر ہندوستان اور پاکستان کی احیا پرست جماعتوں کی فکری اساس پر غور فرمائیے۔ ان سب میں تصور عام ہے کہ علاحدگی پسندی اور اپنے اپنے تہذیبی تشخص پر ان کی طرف سے جو اصرار کیا جاتا ہے اُس کی تہہ میں دراصل ایک نئی بیداری، ہندوستانی یا اسلامی فکر کی ایک نئی تشکیل کا میدان پوشیدہ ہے۔ سرسید، حالی، آزاد (محمد حسین)، نذیر احمد کے تہذیبی اور معاشرتی تصورات کو سمجھنے میں عام طور پر جس غلطی اور زیادتی کا ارتکاب کیا جاتا ہے اُس کی ذمے داری بھی دراصل اسی رویے پر عاید ہوتی ہے۔

اصل مسئلے یا حالی کے توسط سے جدید تہذیبی نشاۃ ثانیہ کے انتہائی الجھے ہوئے تصور کی طرف بڑھنے سے پہلے بہتر یہ ہوگا کہ اٹھارویں اور انیسویں صدی کی ذہنی بیداری کے مضمرات پر ایک سرسری نظر ڈال لی جائے۔ اس سلسلے میں کچھ حوالے اور اقتباسات مندرجہ ذیل ہیں۔

۱۔ پنڈت جواہر لال نہرو جو تاریخ کا ایک روشن اور ترقی پسندانہ شعور رکھتے تھے اور انگریزوں کو دورِ جدید میں ارتقا اور تبدیلی کی علامت کے طور پر بھی دیکھتے تھے لکھتے ہیں:

> انگریزی تعلیم نے ہندوستانی افق کو وسیع تر کیا، انگریزی ادب اور مغربی اقدار کے لیے یہاں (ہندوستان میں) قبولیت اور پسندیدگی کے جذبات پیدا ہوئے، ہندوستانی زندگی کے چند پہلوؤں اور بعض روایات سے انحراف کیا گیا اور سیاسی اصلاحات کے مطالبے میں تیزی آگئی۔

(ڈسکوری آف انڈیا، ص ۳۱۹)

۲۔ ماسٹر رام چندر نے اپنے ایک مضمون میں لکھا تھا:

> یہ بھی ناظرین پر منکشف ہونا چاہیے کہ علم اور عقل کے زور سے کیا کیا انسان کر سکتا ہے۔ یہ اللہ تعالیٰ نے کچھ انگریزوں کو

ہی طاقت بخشی ہے کہ بہ سبب فضیلت کے کیا کیا کام کرتے ہیں اور
کچھ انگریزوں ہی پر یہ مدار نہیں ہے بلکہ جو شخص علوم اور فنون پر بخوبی
توجہ کرے گا وہی بہرۂ وافی اٹھاوے گا۔

۳۔ ایک اقتباس اسی سلسلے میں کارل مارکس کا بھی دیکھتے چلیں جس نے ہندوستان سے متعلق اپنے خطوط میں برطانوی تسلط اور نوآبادیاتی فکر کے مختلف پہلوؤں پر اظہار خیال کیا ہے۔ یہ الفاظ مارکس کے ایک مراسلے سے ماخوذ نہیں جو اس نے نیویارک ڈیلی ٹریبیون کے نام ۱۰ر جون ۱۸۵۳ء کو لکھا تھا۔ مارکس نے اس مراسلے میں ایسٹ انڈیا کمپنی کے مظالم پر تفصیلی اظہار خیال کیا ہے۔ کمپنی کے ہاتھوں ہندوستان کے معاشی استحصال کی مذمت کے باوجود مارکس یہ سمجھتا تھا کہ ''انگریزوں نے ہندوستان میں ایک سماجی انقلاب کی داغ بیل ڈالی گو کہ اُن کا طریق کار بہت غلط تھا اور اس کے پیچھے اُن کے اپنے مفاد کا جذبہ کارفرما تھا۔''

اس نوع کے تاثر کی بازگشت ہمیں انیسویں صدی کے کئی مورخوں اور سماجی مفکروں کے یہاں سنائی دیتی ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ بعض اصحاب ہندوستان پر انگریزی حکومت کے قیام یا مغربی تہذیب کے تسلط اور مغلیہ اقتدار کے خاتمے کو ایک دوررس قومی المیے سے تعبیر کرتے تھے اور یہ سمجھتے تھے کہ مغلوب کا سیاسی زوال ایک عظیم الشان تہذیب کے خاتمے کا اعلانیہ بھی تھا۔ ہندوستانی علوم اور طریق تعلیم پر لارڈ میکالے کے اعتراضات کا سلسلہ ۱۸۳۴ء میں اس کی ہندوستان میں آمد کے ساتھ ہی شروع ہو گیا تھا ۱۸۱۳ء کے تعلیمی چارٹر کے بارے میں ایک سوال کا جواب دیتے ہوئے میکالے نے کہا تھا کہ ''کمپنی نے ابھی تک سنسکرت، عربی اور فارسی کے ''پس ماندہ'' علوم پر جو رقم صرف کی ہے اس سے کسی تعمیری مقصد کی تکمیل ممکن نہیں۔ ہندوستانی معاشرے کی اصلاح کا واحد ذریعہ انگریزی تعلیم اور طرز فکر ہے۔'' ۱۸۳۵ء میں کمپنی نے ہندوستان میں اپنی تعلیمی پالیسی کا ایک نیا خاکہ ترتیب دیا اور اسی سال ۷ر مارچ کو لارڈ ولیم بینٹنگ نے ایک تجویز کے ذریعے مشرقی علوم وفنون کی تدریس ختم کر دی۔ اس تجویز کے مطابق حکومت برطانیہ کا سب سے بڑا مقصد ''اہل ہند میں یورپین لٹریچر اور سائنس کی اشاعت

تھا' چنانچہ'' جس قدر رقوم مقاصد تعلیم کے لیے مخصوص تھیں انہیں صرف انگریزی تعلیم پر صرف کرنے کی سفارش کی گئی۔'' اسی کے ساتھ فارسی کے اقتدار کی جگہ انگریزی نے لے لی اور سرکاری ملازمتیں انگریزی تعلیم سے بہرہ ور اشخاص کے لیے مخصوص کردی گئیں۔ اس واقعے کو مولوی عبدالحق نے مشرقی روایات اور علوم کی بنیادیں اکھاڑنے کی کوشش سے تعبیر کیا ہے۔ (مرحوم دلّی کالج، ص ۱۷)۔ ہمایوں کبیر کے خیال میں مغربی عقلیت کے ہاتھوں یہ ہندوستان کی روحانی شکست تھی۔ (دا انڈین ہیریٹیج ص ۱۲۸) خواجہ احمد فاروقی نے ۱۸۳۵ء کو ہندوستان کی ثقافتی غلامی کا پہلا سال قرار دیا ہے (بحوالہ صدیق الرحمٰن قدوائی ماسٹر رام چندر ص ۲۳)۔ مغلیہ تہذیب کے زوال اور ہندوستان پر برطانوی تہذیب کے تسلط کی مذمت کرنے والوں میں کئی مغربی مورخین بھی پیش پیش ہیں۔ مثال کے طور پر '' ٹویلائٹ آف دی مغلس'' Twilight of the Mughals کے مصنف پرسیول اسپیئر جن کا خیال تھا کہ انگریزوں کی آمد کے ساتھ ہندوستان میں ایک عظیم ثقافتی ورثے کی شاندار تاریخ کا سلسلہ منقطع ہوگیا۔ غرض کہ ہماری اجتماعی تاریخ میں جدید تہذیبی نشاۃ ثانیہ کا مسئلہ بہت پیچیدہ ہے اور روا روی میں اس کے مفہوم کو طے کرنا غلط ہوگا۔ ایک ایسا مسئلہ جس کے بارے میں کوئی فیصلہ کن رائے ابھی تک قائم نہیں کی جاسکی ہے اور حالیہ برسوں میں قومیت اور قومی تشخص کی طرف ایک جذباتی رویے نے جس مسئلے کو مزید الجھا دیا ہے، حالی اس کی بابت کیا موقف رکھتے تھے، اس سوال کا دوٹوک جواب نہیں دیا جاسکتا۔ تاریخ اور سیاست کے رشتے کی اپنی جدلیات ہوتی ہے۔ علاوہ ازیں تہذیبی آویزش کے ایک مشکل دور میں سماجی تاریخ کی مخصوص منطق یا Dynamics کو سمجھے بغیر جدید تہذیبی نشاۃ ثانیہ کے سلسلے میں حالی کے نقطۂ نظر کا تعین آسان نہیں ہے۔ لیکن قومی شعور کے ڈی کولونائزیشن کے عمل کو جذباتی انتہاپسندی کی گرفت سے بچائے رکھنا اس لیے بھی ضروری ہے کہ جدید تہذیبی نشاۃ ثانیہ کی پوری طرح ایک ساتھ ردّ و قبول کے مراحل سے گزری تھی۔ خود ہندوستانیوں میں ایسے منتخب افراد جو قومی سطح پر ذہنی قیادت کا بیڑا اٹھائے ہوئے تھے، انہیں نشاۃ ثانیہ کے معترضین میں شمار نہیں کیا جاسکتا۔ ہندوؤں میں راجہ رام موہن رائے اور مسلمانوں میں سرسید کی مثال سامنے ہے۔ دونوں کی قومی دردمندی اور خلوص مسلّم ہے، لیکن اسی کے

ساتھ ساتھ یہ بھی طے ہے کہ نشاۃ ثانیہ کی قدروں کو دونوں نے سوچ سمجھ کر قبول کیا تھا۔ اس قبولیت کی تہہ میں تاریخ کے فیصلوں کے علاوہ ان دونوں کے اپنے حقیقت پسندانہ تصور کی تائید بھی شامل ہے۔ یہاں تفصیل میں جانے کا موقع نہیں ہے۔ تاہم راجہ رام موہن رائے اور سرسید کے دو اقتباسات کی نشاندہی اس نکتے کی وضاحت کے لیے ضروری ہے۔ ۱۸۱۳ء میں برطانوی پارلیمنٹ کے توسط سے ہندوستانی علوم و ادبیات کی توسیع و ترقی کے لیے ایک لاکھ روپے کی امدادی رقم منظور کی گئی۔ اس واقعے پر اپنے ردعمل کا اظہار راجہ رام موہن رائے نے جن لفظوں میں کیا وہ حسب ذیل ہیں:

> ہمیں پوری امید تھی کہ یہ روپیہ ہندوستانیوں کو مختلف علومِ جدیدہ سے روشناس کرانے کے لیے ذہین اور قابل یورپین اساتذہ پر خرچ کیا جائے گا ـــــــ لیکن اب ہمیں معلوم ہوا کہ ہندو پنڈتوں کی نگرانی میں ایک سنسکرت مدرسے کے قیام پر کمپنی یہ رقم خرچ کر رہی ہے۔ ایسی تعلیم پر جو پہلے ہی سے ہندوستان میں رائج ہے... سنسکرت زبان جو اتنی مشکل اور دقیق ہے کہ اس کو سیکھنے میں پوری زندگی صرف ہو جاتی ہے... اور سبھی جانتے ہیں کہ اسی زبان نے صدیوں تک صحیح علم کے حصول کی راہ میں ہندوستانیوں کے لیے روکاوٹیں پیدا کی ہیں۔ افسوس ناک حد تک۔ اس زبان کے ذریعے جو علم حاصل ہو سکتا ہے، اُس کی قیمت اُس کوشش اور ریاضت کے مقابلے میں بہت کم ہے جو اس زبان کو سیکھنے کے لیے درکار ہوتی ہے۔
>
> (بہ حوالہ پرسیول گریفتھس: موڈرن انڈیا)

اسی طرح سرسید احمد نے ۱۵؍اکتوبر ۱۸۶۹ء کو علی گڑھ سائنٹفک سوسائٹی کے نام ایک خط میں جس عقیدت مندانہ غلو کے ساتھ انگریزی تہذیب و تعلیم کی برکتوں کا اعتراف کیا تھا اس سے سرسید کے تہذیبی تصورات نشاۃ ثانیہ کے سلسلے میں اُن کے موقف کی نشاندہی بھی ہو جاتی ہے۔ اس خط کا یہ اقتباس دیکھیے:

> ہم جو ہندوستان میں انگریزی کو بد اخلاقی کا ملزم ٹھہرا کر

(اگرچہ اب بھی میں اس الزام سے ان کو بری نہیں کرتا) یہ کہتے تھے کہ انگریز ہندوستانیوں کو بالکل جانور سمجھتے ہیں اور نہایت حقیر جانتے ہیں یہ ہماری غلطی تھی۔ وہ ہم کو سمجھتے ہی نہ تھے بلکہ درحقیقت ہم ایسے ہی ہیں۔ میں بلا مبالغہ نہایت سچے دل سے کہتا ہوں کہ تمام ہندوستانیوں کو اعلیٰ سے ادنیٰ تک، امیر سے لے کر غریب تک، عالم فاضل سے لے کر جاہل تک، انگریزوں کی تعلیم و تربیت اور شائستگی کے مقابلے میں درحقیقت ایسی ہی نسبت ہے جیسی نہایت لائق اور خوبصورت آدمی کے سامنے نہایت میلے کچیلے جانور کو۔

اس خط میں آگے چل کر سرسید نے انگریزی زبان کے بارے میں لکھا تھا:

تمام ترقی کا باعث انگلستان میں صرف یہ ہے کہ تمام چیزیں تمام علوم، تمام فن جو کچھ ہے، اسی قوم کی زبان میں ہے

(مکاتیب سرسید احمد خاں، مرتبہ مشتاق حسین ص ۱۸)

راجہ رام موہن رائے اور سرسید، دونوں کا بڑے سے بڑا معترض بھی یہ نہیں کہہ سکتا کہ ان کی شخصیت ماضی کے احساس سے خالی تھی یا یہ کہ ماضی کی تاریخ سے یہ نابلد تھے۔ آئین اکبری کی تدوین سے لے کر آثار الصنادید کے محققانہ مطالعے اور ترتیب تک، سرسید کا شعور اپنی تاریخ کے دائرے میں ہمیشہ سرگرم رہا۔ راجہ رام موہن رائے اور سرسید، دونوں کے ساتھ، واقعہ یہ ہے کہ اپنی تاریخ کے سیاق میں ہی یہ اپنے عہد کے شعور کو پہنچے۔ دونوں کو تاریخ کے جبر کا اندازہ تھا۔ اسی لیے اپنی اپنی قوم کی فکری معذوریوں اور جذباتی حدود سے بھی دونوں اچھی طرح آگاہ تھے۔ انھیں اس حقیقت کا احساس بھی تھا کہ تاریخ اپنے آپ میں ایک سخت گیر، ذہنیت اور وقت طلب مظہر کی حیثیت رکھتی ہے اور تاوقتیکہ ہمارا شعور اُس پر غالب نہ آئے، ہم کسی نئی روایت اور اسلوب زندگی کے قیام میں کامیاب نہیں ہو سکتے۔ سرسید کے مخالفین اپنی تاریخ کے زندانی تھے، اسی لیے اپنے عہد کی ضرورتوں کے مطابق وہ کسی نئی روایت کی تشکیل نہیں کر سکے۔ اس کے برعکس سرسید اپنی تاریخ کے جبر سے آزاد ایک ایسا ذہن رکھتے تھے جو انقلاب زمانہ کے ہاتھوں مرتب ہوتی ہوئی ایک نئی تاریخ کی

مجبوریوں اور اُس کے مطالبات کو بھی سمجھ سکے۔ حالی کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اُن کی شخصیت روایتی خطوط پر مرتب ہونے کے باوجود اپنے معاشرے کی عام معذوریوں کا شکار نہیں ہوسکی۔ اپنی ذہنی قیادت اور احساسات کی رہ نمائی کے لیے انھوں نے سرسید اور غالب کا انتخاب کیا جو تاریخ کا ایک متحرک، جاذب اور بیدار شعور نیز دور بینی کی صلاحیت سے مالا مال ذہن رکھنے کے ساتھ ساتھ اپنے عہد کے روحانی مسئلوں سے بھی آگاہ تھے۔ حالی اور ان کے وہ تمام معاصرین جو سرسید کے حلقۂ اثر میں شامل ہوئے، مثلاً نذیر احمد، آزاد، شبلی، محسن الملک، وقار الملک، چراغ علی اور ذکاء اللہ، ذہنی مراتب اور سطحوں کے فرق کے باوجود، سرسید کے قومی نصب العین اور مقاصد کے خلوص میں یکساں یقین رکھتے تھے۔ مغرب تک حالی کی رسائی کا اصل وسیلہ بھی سرسید کی شخصیت تھی۔ انگریزی سے اپنے اثر قبول کرنے کا قصہ خود حالی نے اس طرح بیان کیا ہے کہ:

> اگرچہ مغربی شاعری کا کوئی عمدہ نمونہ اس وقت اردو زبان میں موجود نہ تھا، نہ اب تک موجود ہے۔ لیکن وہ جو مشہور ہے کہ ''دیوانہ را ہوئے بس است'' جدت پسند طبیعتوں پر جس قدر مغربی انشا پردازی کی لے اب تک کھلی تھی وہی اُن کو لے اڑی بہت سے موزوں طبع اور بعضے کہنہ مشق بھی جن پر قدیم شاعری کا رنگ چڑھ چکا تھا، اس مشاعرے میں (کرنل ہالرائڈ کے مشاعرے، ۱۸۷۴ء سے) شریک ہونے لگے۔ اگرچہ یہ صحبت مدت تک جمی رہی، لیکن راقم صرف چار جلسوں میں شریک ہونے پایا تھا کہ بہ سبب ناموافقت آب وہوا لاہور سے تبدیل ہو کر دلی چلا آیا۔ مجھ کو مغربی شاعری سے نہ اُس وقت کچھ آگاہی تھی اور نہ اب ہے۔ نیز میرے نزدیک مغربی شاعری کا پورا پورا تتبع ایک ایسی نامکمل زبان میں جیسی اردو ہے، ہو بھی نہیں سکتا۔ البتہ کچھ تو میری طبیعت مبالغہ اور اغراق سے بالطبع نفور تھی اور کچھ اس نئے چرچے نے اس نفرت کو زیادہ مستحکم کر دیا۔ اس بات کے سوا میرے کلام میں کوئی ایسی چیز نہیں جس سے انگریزی

> شاعری کے تتبع کا دعویٰ کیا جا سکے، یا اپنے قدیم طریقے کے ترک کرنے کا الزام عائد ہو۔ (دیباچہ مجموعہ نظم حالیؔ)

وحید قریشی کا خیال ہے کہ حالیؔ چونکہ خود انگریزی نہیں جانتے تھے اس لیے "وقتاً فوقتاً دوسروں سے انگریزی کتابوں کے ترجمے کرا کے یا صرف مفہوم سن کر اپنے تنقیدی نظام میں فٹ کر لیتے تھے۔ اسی لیے حالیؔ نے انگریزی کے جو اقتباسات لیے، "اُن کے سیاق وسباق کا خیال نہیں رکھا اور بعض مقامات پر انگریزی مصنف نے کچھ اور کہا تھا، حالیؔ نے کچھ اور سمجھ لیا،" علاوہ بریں، "انگریزی کی اعلیٰ درجے کی کتابوں کے ساتھ ساتھ گھٹیا درجے کی کتابوں سے مواد حاصل کر کے حالیؔ نے نہ صرف انگریزی تنقید کو اُس کے صحیح منظر میں نہیں دیکھا بلکہ اپنے تنقیدی نظام میں بھی انہوں نے بعض جگہ بے ڈھنگا پن پیدا کر لیا ہے جس کا اظہار مقدمے کے پہلے ثلث میں بہت زیادہ ہے۔" (وحید قریشی)
مقدمہ شعر وشاعری کی فکری اور نظریاتی اساس میں جو خامیاں اور کمزوریاں نظر آتی ہیں، اُن کا بنیادی سبب یہی ہے کہ حالی اپنی روایتی قدروں اور معاشرتی نظام میں انقلابی تبدیلیوں کی ضرورت کا احساس رکھنے کے باوجود مغربی معیاروں کی حقیقت سے تقریباً ناواقف اور مغربی فکر کے اندرونی تضادات کو سمجھنے سے قاصر تھے۔ مقدمہ لکھنے سے تقریباً دس برس پہلے کے اپنے ایک خط میں حالیؔ نے اپنے اصل مقصد کی نشاندہی اس طرح کی ہے کہ:

> میں ایک لمبا چوڑا مضمون مسلمانوں کی شاعری پر لکھتا ہوں جس میں زمانہ جاہلیت سے لے کر آج تک اردو شاعری کی حقیقت لکھی جائے گی۔ مقصود اس سے یہ ہے کہ اردو شاعری جو نہایت خراب اور مُضر ہوگئی ہے اس کی اصلاح کے طریقے بیان کیے جائیں۔ اور یہ ظاہر کیا جائے کہ شاعری اگر عمدہ اصول پر مبنی ہو تو کس قدر قوم اور فن کو فائدہ پہنچا سکتی ہے۔

(بحوالہ وحید قریشی: "مقدمہ شعر وشاعری" ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ۔ ۱۹۷۷ء ص ۷۲)

حالیؔ کی پیروئ مغربی کا مسئلہ جس نے اُن کے ایک شعر (حالیؔ اب آؤ پیروئ

مغربی کریں...) کی بنیاد پر ایک غیر ضروری بلکہ لایعنی بحث (مابین سید احتشام حسین اور سید اختر علی تلہری) کی شکل اختیار کر لی تھی، اُلجھا اسی لیے کہ حالی کو جدید تہذیبی نشاۃ ثانیہ کے مضمرات پر غور کرنے کی مہلت بہت کم ملی۔ مغربی فکر سے شناسائی کے وسائل حالی کے پاس بہت محدود تھے۔ اس فکر کا جو بھی عنصر حالی کی گرفت میں آسکا، اپنے عہد کے مجموعی ماحول، بدلتی ہوئی زندگی کے مزاج اور بعض اشخاص کے واسطے سے۔ سرسید، غالب اور انجمن پنجاب سے وابستگی نے ایک راستہ اُن کے لیے بنایا۔ اسی سے گزر کر حالی مغربی اسالیب زندگی اور نئی فکر تک پہنچے۔ حالی کی طبیعت میں قومی ہمدردی کا احساس اور مسلمانوں کی اجتماعی ترقی کا شعور بے پایاں تھا۔ دیوان حالی کے اندرونی سرورق (اشاعت نامی پریس کان پور ۱۸۹۳ء کی پیشانی پر حالی نے سُرخی جمائی تھی (دُر مع الدہر کیف مادار) یعنی کہ "جس رُخ زمانہ پھرے اوسی رُخ پھر جاؤ" میں چھپا ہوا ان کا خلوص اور قومی مقاصد سے وابستگی کا جذبہ بے شک بہت قابلِ قدر ہے لیکن اس سے تاریخ کے جبر اور ایک طرح کی نفسیاتی عجلت پسندی کا اظہار بھی ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں مسدس مدوجزر اسلام کے پہلے دیباچے (۱۲۹۶ھ) سے حالی کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو۔ لکھتے ہیں:

> زمانے کا نیا ٹھاٹھ دیکھ کر پرانی شاعری سے دل سیر ہو گیا تھا اور جھوٹے ڈھکوسلے باندھنے سے شرم آنے لگی تھی۔ نہ یاروں کے ابھاروں سے دل بڑھتا تھا، نہ ساتھیوں کی ریس سے کچھ جوش آتا تھا۔ مگر یہ ایک ناسور کا منھ بند کرنا تھا جو کسی نہ کسی راہ سے تراوش کیے بغیر نہیں رہ سکتا۔ اس لیے بخارات درونی جن کے رُکنے سے دم گھٹا جاتا تھا، دل و دماغ میں تلاطم کر رہے تھے اور کوئی رخنہ ڈھونڈتے تھے۔ قوم کے ایک سچے خیر خواہ نے (جو اپنی قوم کے سوا تمام ملک میں اسی نام سے پکارا جاتا ہے اور جس طرح خود اپنے پُر زور ہاتھ اور قوی بازو سے بھائیوں کی خدمت کر رہا ہے، اسی طرح ہر اپاہج اور نکمے کو اسی کام میں لگانا چاہتا ہے) آکر ملامت کی اور غیرت دلائی کہ حیوان ناطق ہونے کا دعویٰ کرنا اور خدا کی دی

ہوئی زبان سے کچھ کام نہ لینا، بڑے شرم کی بات ہے۔

("مسدس حالی"، ناز پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔ ص ۳۔۴)

اُس زمانے کے زیادہ تر سماجی مصلحتیں اپنے ماضی پر شرمندہ اور حال سے خوف زدہ تھے۔ ماضی اور حال کے اس خیال سے نکلنے کی طلب اُن میں مشترک تھی۔ چنانچہ اس زمانے کی تمام معروف اصلاحی انجمنوں کی توجہ کا واحد مرکز ایک نئے مستقبل کی تعمیر تھی۔ آریہ سماج، برہمو سماج، پرارتھنا سماج، بھتو سوفیکل سوسائٹی، رام کرشن مشن، علیگڑھ تحریک ——— سب کا غالب میلان اسی نصب العین کی حصولیابی پر مرکوز تھا۔ سرسید نے اپنے لیے جو دستور العمل ترتیب دیا، حالی نے اُسی کو اپنے ایمان کا جزو بنالیا۔ آزادانہ فکر کے معاملہ میں کچھ تو سرسید سے انتہا کو پہنچی ہوئی عقیدت کی وجہ سے، کچھ اپنی افتادِ طبع کے باعث، حالی اپنے معاصرین میں محمد حسین آزاد، نذیر احمد اور شبلی، سب سے پیچھے رہے۔ اپنی تقلیدی روش پر حالی قانع بھی تھے اور مطمئن بھی۔ اسی لیے حالی کی ادبی فکر میں سرسید کے معاشرتی مقاصد کی بازگشت اس عہد کے تمام لکھنے والوں سے زیادہ نمایاں ہے۔ طباعی، جدت طرازی اور انفرادیت کے عنصر پر اصرار کے جن اوصاف سے غالب کا وجود مزین تھا، غالب سے ارادت اور محبت کے باوجود حالی اُن سے تقریباً محروم رہے۔ اُن کی غزلیہ شاعری میں روایتی محاسن کی موجودگی کا سبب حالی کے ابتدائی ماحول کا اثر اور اُن کی لسانی عادات تھیں۔ سرسید سے قربت اور انجمن پنجاب سے وابستگی نے حالی کے شعور میں جو تبدیلیاں پیدا کیں، اُن کا اظہار حالی کی اُن چار نظموں میں صاف دیکھا جا سکتا ہے جو انجمن پنجاب کے مناظموں میں پڑھی گئیں (برکھا رت ۱۸۷۴ء، نشاطِ امید ۱۸۷۴ء، حبِ وطن ۱۸۷۴ء، مناظرۂ رحم و انصاف ۱۸۷۶ء)۔ شاعری کے لحاظ سے یہ نظمیں معمولی ہی کہی جائیں گی۔ خود حالی نے اپنی "روایتی" غزلوں میں مرثیۂ غالب میں اور مسدس کے بعض حصوں میں ان سے بدرجہا بہتر شعری کمال اور استعداد کا ثبوت دیا ہے۔ جیسی خوش مذاقی اور فنی چابک دستی یا تاثیر کلام کے پہلو حالی کی اصلاح کے دور سے پہلے کی غزلوں میں، مسدس میں اور مرثیۂ غالب میں ملتی ہیں۔ اور ان سے جیسی ہنرمند تخلیقی شخصیت ابھرتی ہے اس کا سراغ حالی کی اصلاحی شاعری میں دور دور نہیں ملتا۔ اپنے آپ سے متصادم رہنے اور اپنے حقیقی میدان

طبع سے بچتے رہنے کی بھی کوئی حد تو ہوتی ہے۔ حالی کی اہمیت اور معنویت اس واقعے میں پیوست ہے کہ انھوں نے اپنے زمانے اور اپنی قوم کی خاطر اپنے اصل مزاج کو دبانے اور ایک نیا، مانوس رنگ اختیار کرنے سے بھی گریز نہیں کیا، لیکن ان کا المیہ یہ ہے کہ وہ اپنی داخلی آویزش کے حصار سے نکل نہیں سکے۔ یہ ایک نیک نفس، دردمند، مخلص اور بے لوث انسان کا المیہ تھا جس کا شکار حالی کے بہت سے معاصرین ہوئے ایک طرف اپنی تاریخ کا جبر تھا، دوسری طرف نئے حالات کا اندر سے اپنے آپ کو بدلنا کسی نئے اور اجنبی اسلوب زیست کو قبول کر لینے سے کہیں زیادہ مشکل اور پیچیدہ کام ہے۔ اس کوشش میں حالی (اور آزاد) کبھی کامیاب ہوتے ہیں، کبھی ناکام رہ جاتے ہیں۔ اس سلسلے میں فراق صاحب نے بہت معقول بات کہی تھی کہ "حالی ایک حساس عقلیت کا پیغمبر ہے اور اُس میں عقلیت کا تمام زور اور عقلیت کی کمزوریاں موجود ہیں۔ حالی پر کلیم الدین احمد کی تنقید اپنے مقدمات سے زیادہ اپنے لہجے کے پھوہڑ پن اور اپنی جارحیت کی وجہ سے بری لگتی ہے۔ عسکری نے مقدمہ شعر وشاعری کی بابت فراق صاحب اور کلیم الدین احمد کے موقف پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا تھا کہ "آج اس کتاب کو قبول کرنے کی ضرورت ہے نہ رد کرنے کی۔ اب تو ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ یہ کتاب ایک خاص زمانے میں کس غرض سے لکھی گئی تھی۔" اسی کے ساتھ ساتھ عسکری کا یہ خیال بھی بہت اہم اور توجہ طلب ہے کہ اس کتاب نے ہماری گزشتہ ادبی اور ذہنی تاریخ میں ایک خاص حیثیت حاصل کر لی ہے اور اس تاریخ کو سمجھنا ضروری ہے۔

اصل میں تاریخ کے ساتھ بدلتی ہوئی اجتماعی حقیقتوں کا رشتہ ایک عجیب وغریب نوعیت کا حامل ہوتا ہے، کبھی لاگ کا کبھی لگاؤ کا۔ برطانوی تسلط کے قیام اور استحکام کے ساتھ جس تہذیبی نشاۃ ثانیہ کا خاکہ رونما ہوا، وہ بڑی حد تک ہمارے لیے ایک اجنبی مظہر کی حیثیت رکھتا تھا۔ اس کا ظہور تاریخ کی ایک ایسی واردات کے پس منظر میں ہوا تھا جو اپنی ایک خاص سیاسی جہت بھی رکھتی تھی۔ ہمارے زمانے کے سیاست داں اپنے مفادات اور مقاصد کی حصولیابی کے لیے تاریخ کو کتر بیونت کے ذریعے ایک من مانی شکل دینا چاہتے ہیں۔ لیکن تاریخی صداقت میں ایک طرح کی اندرونی توانائی بھی ہوتی ہے جو اس طرح کی ہر کوشش کے مقابلے میں اپنا دفاع کرنا جانتی ہے۔ جدید تہذیبی نشاۃ ثانیہ کے بعض مفسروں،

نے بھی اپنی تعبیرات کو ایک سیاسی رنگ دینے کی کوشش کی اور یہ ثابت کرنا چاہا کہ انگریزوں کے راسطے سے افکار و اقدار کے جو اسالیب ہم تک پہنچے، ہمارے لیے نئے نہیں تھے اور قدیم ہندوستان کی تاریخ میں ایسے کئی عناصر روپوش تھے جنھیں اب نئی بیداری کا نام دیا جاتا ہے۔ شعور کو ڈی کولونائز Decolonize کرنے کی ضرورت پر احیاء پسند جماعتیں (اردو افراد) کبھی کبھی اس لیے بھی زور دیتے ہیں کہ ان کے نزدیک ہماری اجتماعی بیداری کی تمام حقیقتوں پر کولونیل مقاصد کی ترویج کرنے والوں نے مصلحت کے پردے ڈال دیئے تھے۔ یہ صورت حال تشویش کا باعث ہے کہ آزاد کی آب حیات اور حالی کے مقدمے کا جائزہ لیتے وقت بھی کچھ لوگ اس طرح کی خام خیالی کے شکار ہوئے ہیں۔ حالی کا شعور اس قسم کے لوگ سے کہیں زیادہ دیانت دارانہ تھا کہ انھوں نے اپنے احساسات کی تبدیلی کا کوئی موہوم جواب مہیا کرنے سے دامن بچایا۔ اسی لیے جدید تہذیبی نشاۃ ثانیہ کے سیاق میں حالی کی نثر و نظم کا تجزیہ کیا جائے تو قدم قدم پر حالی کی مجبوریوں کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن اتنا طے ہے کہ حالی نے بساط بھر ایک معروضی سطح پر اس نشاۃ ثانیہ کی حقیقت کو سمجھنے اور اس کے تقاضوں کے مطابق خود کو تیار کرنے کی کوشش کی۔ اس عمل میں وہ شروع سے اخیر تک دیانت دار رہے۔ کبھی کبھی تو اس حد تک کہ ایک اجتماعی فریضے کی ادائیگی کے لیے انھیں ادبی اقدار کو سماجی اقدار کی خاطر پس پشت ڈالنا پڑا۔ حالی نے ماضی کی روایات اور اپنی تہذیبی و ادبی اقدار سے بے اطمینانی کا جو اظہار کیا ہے، اس کی تہہ میں بھی ان کی دردمندی کارفرما ہے۔ عہد وسطیٰ کی غروب ہوتی ہوئی تہذیب کے ساتھ مشرق و مغرب کا جو تصادم سامنے آیا، اس کے انجام سے سرسید اور حالی، دونوں اچھی طرح آگاہ تھے۔ انھیں خوب اندازہ تھا کہ عہد وسطیٰ کا ہندوستانی سماج ایک ٹوٹتی اور بکھرتی ہوئی تہذیبی قدر کو بچانے کے لیے ہاتھ پاؤں چلا رہا ہے۔ ایسی صورت میں ماضی کی ادبی اور تہذیبی روایتوں کو ڈھال بنانے یا ادب کے پرانے تصورات کا مورچہ جمانے کا مقصد ہے جدید تہذیبی نشاۃ ثانیہ سے ایک ہاری ہوئی جنگ کا محاذ پھر سے کھولنا اور نئی روشنی کے فیوض سے ہمیشہ کے لیے خود کو محروم کر لینا۔ تاریخ کے جبر اور نئی حقیقتوں کی یورش کے سامنے اس طرح کی کسی بھی جذباتی مدافعت کا حشر جو بھی ہوتا تھا اُسے سمجھنے کے لیے ۱۸۵۷ء کے بعد کا غم آلود قصہ سامنے تھا۔

ایک بات جو ایسی صورت میں ہمیشہ یاد رکھنی چاہیے، یہ ہے کہ ادب تاریخ کے بوجھ کو اٹھانے کی طاقت میں کسی قدر اضافے کا سبب تو بن سکتا ہے لیکن ادب میں تاریخ کا رُخ موڑ دینے کی طاقت بہرحال نہیں ہوتی تاوقتیکہ اسے سیاست کی مدد نہ مل جائے۔ اسی وجہ سے حالی نے زبان و ادب کو ایک ہمہ گیر اصلاحی جدوجہد کا حصہ بنایا اور اپنے معاشرے کو شیشے کے گھر سے باہر لانے کی جستجو میں مصروف رہے۔ مقصد اس سرگرمی کا یہی تھا کہ زمانے کے آشوب کا سامنا کیا جا سکے اور زوال کی لذت سے آشنا ایک روایت اپنے آپ کوئی ذمے داریاں نبھانے کے قابل بنا سکے۔ بہ قول شاعر ؎

منجنیق فلک سنگ فتنہ می بارد
من ابلہانہ گریزم بہ آبگینہ حصار

اس گفتگو کے خاتمے پر چند وضاحتیں بھی ضروری ہیں:

۱۔ جدید تہذیبی نشاۃ ثانیہ کے مثبت اور منفی، دونوں پہلوؤں کو نظر میں رکھنا اس لیے بھی ضروری ہے کہ حالی کی ادبی فکر کے بعض متنازعہ عناصر کا جائزہ اُن کے اصل سیاق میں لیا جا سکے۔

۲۔ ادبی فکر میں غیر ادبی عناصر کی شمولیت کا جواز کسی بھی عہد کے معاشرتی حالات مہیا کرتے ہیں۔ آرول نے کہا تھا کہ جنگ کے زمانے کا ادب اُس عہد کی صحافت ہوتی ہے۔ ادب کے سماجی رول پر اصرار کی منطق پر جدید تہذیبی نشاۃ ثانیہ کے پس منظر میں اسی حوالے سے غور کرنا چاہیے۔

۳۔ انجمن پنجاب کے مقاصد صرف ادبی اور معاشرتی نہیں تھے۔ اس کی تہہ میں برطانوی سامراج کی کچھ سیاسی مصلحتیں بھی کام کر رہی تھیں۔ دانستہ یا نادانستہ طور پر انیسویں صدی کی اصلاحی انجمنیں اپنے آپ کو ان سے الگ نہیں رکھ سکیں۔

اکبر یا حلقۂ اودھ پنچ کی طرف سے علیگڑھ تحریک پر جو اعتراضات کیے گئے وہ سب کے سب غلط نہیں تھے۔

۴۔ سرسید حالی اور اُن کے معاصرین میں سے ہر ایک کی خدمات اپنے اپنے دائرے میں غیر معمولی تھیں اُن کی فکر کے معروضی تجزیے میں کہیں کہیں بے اطمینان کا

جو احساس ہوتا ہے تو وہ بے سبب نہیں ہے۔ آج ضرورت جدید ہندوستانی فکر اور انیسویں صدی کے اصلاحی رجحانات کے آزادانہ مطالعے کی ہے۔ اس عہد کی شخصیتوں میں بہ شمول حالی کوئی بھی شخصیت اتنی کمزور نہیں کہ آزادانہ جستجو اور مطالعے کی تاب نہ لا سکے۔ اپنی بعض کمزوریوں اور مجبوریوں کے باوجود یہ شخصیتیں بے مثال اور معتبر تھیں اور ان کے فیضان کا سلسلہ ابھی ختم نہیں ہوا۔ ہماری تنقیدی روایت میں اپنے تضادات کے باوجود مقدمے کی حیثیت آج بھی ایک مرکزی حوالے کی ہے۔

مقدمہ: شعر و شاعری پر چند باتیں

یادگارِ غالب کے دیباچے کی شروعات حالی نے اس بیان سے کی ہے کہ:

> تیرہویں صدی ہجری میں جبکہ مسلمانوں کا تنزل درجہ غایت کو پہنچ چکا تھا اور اُن کی دولت، عزت اور حکومت کے ساتھ علم و فضل اور کمالات بھی رخصت ہو چکے تھے؛ حسنِ اتفاق سے دارالخلافہ دہلی میں چند اہلِ کمال ایسے جمع ہو گئے تھے جن کی صحبتیں اور جلسے عہدِ اکبری و شاہجہانی کی صحبتوں اور جلسوں کو یاد دلاتی تھیں:
>
> اگرچہ... اس باغ میں پت جھڑ شروع ہو گئی تھی، بعض لوگ دلّی سے باہر چلے گئے اور کچھ دنیا سے رخصت ہو چکے تھے؛ مگر جو باقی تھے اور جن کے دیکھنے کا مجھ کو ہمیشہ فخر رہے گا وہ بھی ایسے تھے کہ نہ صرف دلّی سے بلکہ ہندوستان کی خاک سے پھر کوئی ایسا اٹھتا نظر نہیں آتا؛ کیونکہ جس سانچے میں وہ ڈھلے تھے وہ سانچہ بدل گیا؛ اور جس ہوا میں انھوں نے نشو و نما پائی تھی وہ ہوا پلٹ گئی۔

اس اقتباس میں سب سے زیادہ توجہ طلب بات یہ ہے کہ حالی ایک عجیب و غریب اندرونی تضاد کے شکار نظر آتے ہیں۔ ایک طرف وہ یہ کہتے ہیں کہ تیرہویں صدی ہجری میں مسلمان زوال کی آخری حد کو پہنچ چکے تھے اور مادّی اور روحانی کسی بھی لحاظ سے وہ اس لائق نہیں رہ گئے تھے کہ انھیں ممتاز قرار دیا جا سکے۔ دوسری طرف، حالی یہ کہتے ہیں کہ اس زمانے میں دہلی چند ایسے اہلِ کمال سے بھی آباد تھی جن کی صحبتیں عظمتِ رفتہ کا احساس جگاتی تھیں اور جن کے دیکھنے کا انھیں ہمیشہ فخر رہے گا۔ ایک مخصوص معاشرتی صورت حال

کے بارے میں حالی کے تاثر کی یہ کیفیت ان کے پورے ذہنی سفر سے وابستہ رہی۔ معروضی طور پر جب وہ اپنے گردوپیش کا جائزہ لیتے ہیں تو ایک ساتھ بے اطمینانی اور طمانیت دونوں کے تجربے سے گزرتے ہیں ذہنی، جذباتی، تہذیبی، علمی اعتبار سے اس عہد کا خلفشار اتنا نمایاں تھا کہ ستر پردوں میں بھی اسے چھپایا نہیں جاسکتا تھا۔ اقدار، افکار، ایقانات سب کے تمام پرانے محور کھسکتے دکھائی دیتے تھے۔ وقت کے بہاؤ میں ہر شے بے ثبات، ہر سہارا ناوقت ہوا نظر آتا تھا۔ پرانی تہذیب کے تمام ادارے ایسا لگتا تھا کہ بس پل دو پل کے مہمان ہیں۔ لیکن اسی کے ساتھ ساتھ حقیقت بھی اتنی ہی روشن تھی کہ انڈو مسلم تہذیب و ثقافت کی کامرانیوں کا نقطۂ عروج سامنے تھا۔ غالب کی شاعری، سرسید، نذیر احمد، محمد حسین آزاد کی نثر، دلّی میں علم و فن کے ہر شعبے سے تعلق رکھنے والے ایک کمال کی یکجائی ــــــــ غرضیکہ شاعر، ادیب، عالم، فقیہ، دست کاروں اور فن کاروں کا ایک کہکشاں تھی جو تاریکی کے ایک اندوہ ناک پس منظر میں بکھری ہوئی تھی۔ میرا خیال ہے کہ اردو شعر و ادب کی پوری تاریخ میں انیسویں صدی اس لحاظ سے ایک خاص معنویت اور امتیاز رکھتی ہے کہ ادب کی مختلف صنفوں کے بہت منتخب ترجمانوں کے نام اس سے جڑے ہوئے ہیں۔ یہ دور شاعری کا، تنقید کا، علمی نثر کا شاید سب سے سنہرا دور تھا۔ مگر اسی دور میں اپنے آپ سے شکایتوں کا، ایک نئی سطح پر اپنے محاسبے کا، ایک گہری بے اعتمادی اور بے اطمینانی کا احساس بھی عام ہوتا تھا۔ اور جہاں تک اہلِ کمال کا تعلق ہے تو دلّی کے علاوہ بھی ادب اور ثقافت کے دوسرے مرکز مثلاً لکھنؤ، حیدرآباد، عظیم آباد، اکبرآباد میں جابجا نگاہیں ٹھہرتی تھیں۔ کچھ نئے مرکز بھی سامنے آرہے تھے۔ ادب، صحافت، معاشرت اور تہذیب کی ایک نئی تاریخ مرتب ہو رہی تھی اور اس تاریخ کی فتوحات سے انکار کا کوئی جواز بہ ظاہر موجود نہیں تھا۔

پھر یہ کشمکش کیسی تھی؟ دراصل اسی سوال میں حالی کے باطن میں موجود اس پر پیچ اضطراب کی پوری کہانی چھپی ہوئی ہے جس کا عکس ہم جدید ہندوستانی نشاۃ ثانیہ کے پورے منظر نامے میں دیکھتے ہیں۔ یہ زمانہ ایک ساتھ ہماری اجتماعی بازیافت اور ماضی سے ہمارے اجتماعی انحراف، دونوں کی نشاندہی کرتا ہے۔ ہم اپنے آپ کو پانا بھی چاہتے ہیں، اپنے آپ سے بچنا بھی چاہتے ہیں۔ ہم مغربی تمدن اور اس تمدن کی تہہ میں چھپے ہوئے

افکار اور اقدار کے ایک نئے نظام کے مطابق اپنی صورت حال کو بدلنا بھی چاہتے ہیں اور افکار و اقدار کے اس نظام سے ہمیں ڈر بھی لگتا ہے کہ یہ جھونکا کہیں ہمیں اپنی ہی زمین سے الگ نہ کر دے۔ ہمیں قیام کی جستجو بھی ہے اور ہم صرف ایک نئے سفر میں ہی اپنی نجات کا راستہ دیکھتے ہیں۔

اس زمانے کی تمام بڑی ادبی شخصیتوں یعنی کہ —— غالب، سرسید، نذیر احمد، شبلی، حالی، آزاد، ان سب کا ڈائلما یہی ہے۔ چنانچہ ایک ہمہ گیر روحانی تیج و تاب اور ذہنی و جذباتی اضطراب کی تہہ سے غالب کی شاعری کا ظہور ہوتا ہے اور حالی کی تنقید کا بھی۔ ان دونوں کی حیثیت ایک مخصوص تہذیبی روایت کی Genius کے شاہکار نمونوں کی ہے۔ جس طرح غالب کی شاعری اور اس شاعری سے جھانکتے ہوئے پورے تخلیقی ذہن و وجدان کو اس کی روایت سے الگ کر کے نہیں دیکھ سکتے، اسی طرح ہم مقدمہ شعر و شاعری کو بھی نقد و نظر، تجزیے اور محاکمے کی ایک روایت سے لاتعلق قرار دے کر اس کی معنویت کا صحیح تعین بھی نہیں کر سکتے۔ چنانچہ صرف ایک بدلتے ہوئے اجتماعی شعور کو غالب کی حسیت اور حالی کے تنقیدی تصورات کی تفہیم کا واسطہ سمجھ بیٹھنا بہت بڑی غلطی ہوگی۔ دونوں کی حسیت اور اسلوب فکر کی تعمیر میں اُن کے حال کی طرح اُن کے اجتماعی ماضی کا بھی سرگرم حصہ رہا ہے۔ اور دونوں کے پس پشت اپنے آپ کو قبول کرنے کے ساتھ ساتھ اپنے آپ سے لڑنے اور انکار کرنے کا میلان چھپا ہوا ہے۔

سو، اس بات پر حیران ہونا چاہیے کہ غالب ایک انتہائی روایتی صنف شاعری کے واسطے سے اتنی ہی تازہ کار حسیت کے نمائندے ٹھہرے اور حالی کے قلم سے اردو تنقید کی ایک نہایت اشتعال انگیز کتاب کا خاکہ مرتب ہوا۔ دونوں اپنی اپنی جگہ بے مثال ہیں۔ اس لیے دونوں کی تفسیر و تعبیر کا سلسلہ بھی ختم ہونے میں نہیں آتا۔ جس طرح غالب کی شاعری ہمارے شعور کا ایک مستقل حوالہ بن چکی ہے۔ اسی طرح حالی کی تنقید نے بھی اردو تنقید کی تاریخ کے سب سے اہم حوالے کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ مقدمہ شعر و شاعری کے ساتھ اتنے مسئلے جڑے ہوئے ہیں کہ ہم اُسے تقریباً سو برس پہلے کی ایک کتاب کے طور پر نہیں بلکہ اپنے ذوق، اپنی جمالیات، اپنے طرز احساس و استدلال، حسی اور جذباتی تجربوں کو

دیکھنے کی اپنی خاص روش، اپنے وجدان اور اپنے تخیقی تناظر کی مستقل دستاویز کے طور پر دیکھتے ہیں۔ کچھ معنوں میں تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ اردو کی جدید تنقید خاصا لمبا سفر کرنے کے بعد بھی ابھی تک مقدمۂ شعر وشاعری کے قائم کردہ معیاروں اور حدوں کے آگے نہیں جاسکی ہے۔ مثال کے طور پر حالیؔ کے یہاں شعور اور جذبے کو ملا کر آگہی کا ایک مجموعی سیاق بنانے کی کوشش، اُن کے یہاں تخیقی وجدان کو اپنے عہد کے حوالے سے دیکھنے کی کوشش یا اس بات کی کوشش کہ شاعری کے دائرۂ کار اور عام اجتماعی سرگرمی کے دائرۂ کار میں مطابقت پیدا کی جاسکے۔ اسی طرح حالیؔ کا تنقیدی اسلوب، تنقیدی طریق کار، اُن کا تجزیے کا انداز، ادب اور تاریخ وتہذیب کے امتیازات کو قائم رکھتے ہوئے بھی انہیں ایک دوسرے کا حوالہ بنانے کا انداز ——— یہ تمام باتیں آج بھی مقدمۂ شعر وشاعری کی ادبی مطالعے کے دستور العمل کی سب سے نمائندہ دستاویز بناتی ہیں۔ ایک چھوٹے سے مضمون میں اتنی بہت سی باتوں کو سمیٹنا آسان نہیں ہے اس لیے سردست میں اپنے آپ کو مقدمۂ شعر وشاعری کے حوالے سے حالیؔ کے تنقیدی ذہن کی بات بس دو چار سوالوں کے جائزے تک محدود رکھوں گا۔

اس سلسلے میں پہلی بات یہ ہے کہ حالیؔ کی شخصیت جس ادبی کلچر کی فضا میں ابھری وہاں حالیؔ جیسی کئی بڑی شخصیتیں موجود تھیں۔ مثال کے طور پر ادب کی فہم کے معاملے میں شبلی کی حیثیت کسی بھی لحاظ سے کم تر نہیں تھی۔ مگر پھر بھی کوئی تو بات تھی کہ مقدمۂ شعر وشاعری کو شعر وادب کے زندہ مباحث میں ایک مرکزی جگہ حاصل ہوئی اور اُس کی اس مرتبت میں وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اضافہ ہی ہوتا گیا۔ چنانچہ صورت حال یہ ہے کہ سینۂ اصولوں، معیاروں اور نظریات کی ہر گفتگو میں کسی نہ کسی بہانے حالیؔ ہمارے سامنے آموجود ہوتے ہیں۔ اختلاف اور اتفاق کی جتنی اور جیسی گنجائش مقدمۂ شعر وشاعری کے حوالے سے نکلتی ہے اُس کی دوسری کوئی مثال نہیں۔ اور اس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ حالیؔ نے تاریخ، تہذیب، معاشرت، انسانی تجربے اور انسانی مقاصد کے ایک بہت وسیع سیاق میں اپنے دلائل پیش کیے ہیں۔ اُن کے دلائل اور مفروضات اور تخلیقی وتہذیبی مقاصد ہر نقطۂ نظر رکھنے والے کے نظام احساسات میں ارتعاش پیدا کرنے کی طاقت رکھتے ہیں۔

حالی کی بصیرتیں اپنی جگہ پر، کہ اس سطح پر ان کے معاصرین کے بھی اپنے اپنے امتیازات ہیں، لیکن ان میں کوئی بھی —— سرسید ہوں یا شبلی یا آزاد، حالی کی طرح ہمارے شعور کی ہم سفری کا اور ہمیں مسلسل اپنی طرف متوجہ رکھنے کا اہل نہیں ہے۔

اس کا ایک خطرناک نتیجہ بھی سامنے آیا —— یہ کہ بیسویں صدی کی چوتھی دہائی میں نقادوں کا ایک ایسا حلقہ بن گیا۔ جو حالی جیسی بصیرت سے عاری ہوتے ہوئے بھی اپنی بصیرت کو حالی کی بازگشت سمجھ بیٹھا۔ حالی جو اپنے بعد آنے والوں کے مقابلے میں بھی زیادہ کشادہ ظرف اور وسیع النظر دکھائی دیتے ہیں تو اسی لیے کہ انھوں نے اپنے ماضی اور حال دونوں سے کسب نور کیا۔ انھوں نے شعر کی روایتی صنفوں کا بہت مذاق اڑایا۔ مگر صاف پتہ چلتا ہے کہ اپنے پیشروؤں کے سحر سے حالی نہ تو آزاد ہوئے تھے اور نہ ہونا چاہتے تھے "کچھ جی چاہتا نہ ہو تو دعا میں اثر کہاں" والی بات تھی۔ حالی کی ادبی بصیرت جس نے ہمیں بہت سے مسلمات کے خوف سے نجات دلائی، اپنی تمام تر تغیر پسندی کے باوجود نہ تو مشرق کی روایت سے منحرف ہوئی، نہ ہی اس نے کوئی ایسی دلیل قائم کی جس کی گواہی اسے مشرقی شعریات کے مستند ماخذ میں نہ مل سکتی ہو۔ حالی جو بار بار ابن رشیق اور قدامہ کے حوالے دیتے ہیں تو صرف اس وجہ سے کہ مغربیت کے سیلاب میں بہہ جانے، ادب کی کسی اجنبی روایت یا نامانوس ضابطے کے سامنے سپر ڈال دینے کے الزام سے محفوظ رہ سکیں۔ بے شک، انھوں نے ادب کی تخلیق اور تفہیم کا ایک نیا ضابطہ متعین کرنے کی ضرورت پر زور دیا۔ یہ بھی صحیح ہے کہ انھوں نے مذاق عام سے مفاہمت کی کوئی کوشش نہیں کی اور مروجہ ادبی کلچر کے ماحول میں نامقبول ہونے کے خطرات بھی اٹھائے۔ لیکن اس ساری تگ و دو میں، حالی نے یہ بات ہمیشہ پیش نظر رکھی کہ انھیں اپنے استدلال کا جواز کسی نہ کسی سطح پر متقدمین کی تحریروں میں بھی ملتا رہے۔

دوسری اہم بات یہ ہے کہ مقدمہ شعر و شاعری کے ساتھ ہماری تنقید میں سوچنے کا عنصر پہلی بار اتنا نکھر کر سامنے آیا۔ اور سوچنے کا یہ اسلوب بھی کتنا جامع تھا۔ ماضی کے تجربے، حال کی آزمائشیں، مستقبل کے مطالبات سبھی اس کے دائرے میں سمٹ آئے۔ مقدمہ شعر و شاعری نے ایک طرف تو ہمیں یہ بتایا کہ ادب کی تخلیق و تفہیم کا کوئی

نظام وضع کرنے والے کے لیے ضروری یہ ہے کہ اپنے ذہن کو ہمیشہ چوکس اور متحرک رکھے۔ اپنی روایت کو آنے والے دنوں میں مخفی امکانات سے جوڑ سکے۔ ادب کے فوری مقاصد اور دائمی مقاصد میں ایک نقطۂ اتصال کی دریافت کر سکے۔ دوسری طرف حالی ہمیں یہ بھی بتاتے ہیں کہ کسی زندہ ادبی روایت کے معاملے میں ذہنی تعطل اور تن آسانی کے نتائج کس درجہ مہلک ثابت ہو سکتے ہیں۔ غلط بات سوچنا بھی اس سے بہتر ہے کہ کچھ نہ سوچا جائے۔ چنانچہ مقدمہ شعروشاعری کے نقشۂ افکار میں ہر چند کہ کئی ایسی باتیں بھی شامل ہیں جنھیں ہمارا ذہن درست تسلیم نہیں کرتا۔ تاہم ان باتوں کی اہمیت مسلّم ہے اور تاریخ و تہذیب کے کسی نہ کسی جبر، تبدیلیوں کے عمل کی کسی نہ کسی صورت سے ان کا سلسلہ جڑا ہوا ہے۔ ہم حالی سے یہ شکایت تو کر سکتے ہیں کہ بعض اوقات خیالوں سے وہ اس قسم کا کام لینا چاہتے ہیں جو دراصل معماروں اور کاریگروں کی سرگرمی کا حصہ تھا۔ مگر حالی کے عہد کی نفسیاتی، ذہنی اور اجتماعی آویزشوں کو دیکھتے ہوئے اُن خیالوں کو موہوم نہیں قرار دے سکتے۔ حالی بہرحال اس امر میں پختہ یقین رکھتے تھے کہ اُس عہد کی روحانی احتیاج گزرے زمانوں کی احتیاج سے مختلف تھی۔ سو دوکانِ تصور میں بھی کچھ نہ کچھ نئے مال کی ضرورت محض ایک مفروضہ نہیں تھی۔

بظاہر تاریخ کی جدلیات کے ایک نئے تصور سے ہی مقدمۂ شعروشاعری میں ادب کی افادیت اور مقصدیت کے کچھ عامیانہ تصورات کو بھی در آنے کا موقع ملا۔ یہ تصورات جتنے عامیانہ تھے نہیں اُس سے زیادہ عامیانہ انھیں نقادوں کے ایک افادیت پرست گروہ کی تعبیر نے بنا دیا۔ مجھے اس لحاظ سے حالی خاصے ستم رسیدہ اور مظلوم بھی دکھائی دیتے ہیں کہ اُن کے بعض مفسرین نے انھیں انیسویں صدی کی عقلیت پسندی اور سائنسی شعور کا نمائندہ بنا کر ہی دم لیا۔ پنجاب بک ڈپو کی ملازمت اور انجمن اشاعتِ مفیدہ سے وابستگی کے علاوہ کچھ انگریز صاحبوں سے حالی کے ربط و ضبط کو حالی کی عقلیت پسندی اور سائنسی شعور کی اساس مان لیا گیا۔ اس کا ایک غیبی پردہ چاہے موجود تھا، یعنی کہ اٹھارویں صدی کے اواخر اور انیسویں صدی کے نصف اوّل کی اصلاحی تحریکیں، تعلیم گاہوں اور دفاتر سے فارسی کی عملداری کا اختتام اور لارڈ میکالے کی رپورٹ میں شامل وہ تبصرے جن میں

ہندوستان کے اجتماعی ورثے اور ماضی کی دریافتوں کا بہت مذاق اڑایا گیا ہے۔ مزید برآں سرسید کی قیادت میں حالی کا یقین اور اردو خواں معاشرے میں اردو کے واسطے سے انگریزی ذہن اور زندگی پر مبنی معیاروں سے شغف وغیرہ۔ چنانچہ حالی کے معاصر مولویوں سے ہمارے معاصر سلیم احمد تک حالی کے ذہنی سفر اور مقلر کا جی بھر کے تماشا بنایا گیا۔ ان میں سے کسی کو اُس تہذیبی ملال اور دردمندی کا دسواں حصہ بھی نصیب نہیں ہوا تھا۔ جس سے حالی کی نرم آثار اور متین شخصیت شرابور دکھائی دیتی ہے۔ ایک اجتماعی ذمے داری کے احساس اور اپنی انفرادی بصیرتوں کو ایک معاشرتی مقصد کے لیے وقف کر دینے کی جیسی طلب ہمیں حالی کے یہاں نظر آتی ہے اُس میں ذہنی مبالغے اور جذباتی ابال کا عنصر بھی دراصل ایک مثبت اور تعمیری عجلت پسندی کا نتیجہ تھا۔ مگر حالی کے یہاں کوئی ادعا نہیں۔ کوئی نمائش نہیں۔ طنز و تعریض کا کوئی انداز نہیں۔ کوئی مصلحانہ طمطراق نہیں۔ مقدمہ شعر و شاعری کا پورا آہنگ بہت متوازن اور معتدل ہے۔ اس کے علاوہ ہمیں اس نکتے کو بھی ملحوظ رکھنا چاہیے کہ حالی اپنی شاعری اور اپنے تنقیدی موقف کے قارئین کو مغربیت کی چھڑی سے ہانکنے یا آرائشی حوالوں سے مرغوب کرنے کی کوئی کوشش نہیں کرتے۔ وہ بار بار اپنی مشرقی بنیادوں میں چھپے ہوئے ماخذ کی نشاندہی کرتے ہیں۔ بھلائے ہوئے کچھ سبق یاد دلاتے ہیں۔ اور اپنی ہی روایت میں اُس روایت کو ایک نیا رُخ دینے کا بہانہ ڈھونڈ نکالتے ہیں۔ مغرب کو اُن کے یہاں خود اپنی بازیافت کے ایک وسیلے کی حیثیت بھی حاصل ہے۔ مقدمے میں، ان کی بعض نظموں مثلاً حب وطن اور مسدس مد و جزر اسلام میں اسی تصور کی تکرار ملتی ہے۔

حالی کو ہمارے زمانے میں جو ایک نئی قبولیت ملی، اُس کی اصل وجہ یہی ہے کہ ہم نے حالی کو اُن کے تمام اوصاف کے ساتھ اپنے شعور کا حصہ بنایا ہے۔ نئی تنقید نے ترقی پسندوں کے برعکس حالی کو ایک وسیع تر معنوی تناظر میں رکھنے کی کوشش کی۔ مغرب سے رعب و ادب کا تماشا تو ہمیں درحقیقت حالی کے یہاں نہیں بلکہ کلیم الدین احمد کے یہاں دکھائی دیتا ہے جو نہ تو اپنے وجدان میں حالی کی سی وسعت رکھتے تھے نہ ہی ان سے جیسا اعتدال۔ سچ تو یہ ہے کہ حالی کی جیسی بے لوثی اور دردمندی کا احساس بھی ہمیں تعمیر و ترقی

سے بڑھ کر باہم ہوئے ہوں۔ حالی کے بعد کی تنقید میں کہیں نظر نہیں آتا۔ ترقی پسندوں نے
افادیت اور مقصدیت کی روشنی تو حالی کے مقدمے میں دیکھی مگر وہ روایت سے حالی
کے شغف، ان کے مشرقی بنیادوں کے شعور اور ان کی خوش مذاقی کا ادراک نہیں کر سکے۔
اسی لیے ان کے یہاں اس روحانی کشمکش کی پرچھائیں بھی دکھائی نہیں دیتی جس نے حالی
کے شعور کو ایک مستقل رزمگاہ بنا دیا تھا۔ اپنے آپ سے الجھتے رہنے کی یہ کیفیت ہمیں حالی
کے عہد کی ان تمام شخصیتوں میں نمایاں نظر آتی ہے جو ماضی اور مستقبل کے دو پاٹوں میں
خود کو جکڑا ہوا محسوس کرتے تھے اور اپنے حال کے جنجال سے اس طرح نکلنا چاہتے تھے کہ
گزرے ہوئے زمانوں سے جڑے رہیں اور آنے والے دور کا قرض بھی اتار سکیں۔ سرسید، غالب،
حالی، آزاد، شبلی، نذیر احمد —— یہ سب کے سب اپنے حال سے پریشان لوگ تھے۔
مقدمہ اس پریشانی کو سمجھنے اور اس کا تجزیہ کرنے اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی کشمکش
کو فکری، تخلیقی توانائی میں منتقل کرنے کا ایک ذریعہ بھی ہے۔

حالی کی الجھن کا سب سے بڑا سبب یہ تھا کہ حقیقت پسندی کا وہ تصور جو انہیں
اپنے عہد کی شہادت سے ملا تھا اور جسے اختیار کرنے پر وہ خود کو مجبور پاتے تھے، حقیقت کے
اس تصور سے بہت مختلف تھا جو ان کی وراثت تھی۔ حقیقت کے تصور کی سطح پر یہ مغرب اور
مشرق کے مابین ایک اور آویزش بھی تھی۔ اس آویزش کے حوالے اجتماعی بھی تھے مگر یہی
آویزش ایک شخصی رزمیے کی بنیاد بھی بنی۔ چنانچہ مقدمے میں حالی کے گردوپیش کی دنیا کے
ساتھ ساتھ ہم اپنے آپ کو ان کے باطن سے بھی ہم کلام پاتے ہیں۔ اور اسی لیے، میں
سمجھتا ہوں کہ اس مقدمے کی معنویت اتنی واضح نہیں ہیں جتنی کہ اوپر سے دکھائی دیتی
ہیں۔ ان میں ہمیں ایک نہایت حساس منصب آگاہ اور تاریخ کے بھیدوں سے بوجھل ہستی
کا سراغ بھی ملتا ہے۔

اکبر کی معنویت

فراقؔ صاحب نے اکبر کو ایشیا کے بڑے شاعروں میں شمار کیا ہے۔ بہتوں کو یہ رائے مبالغہ آمیز محسوس ہوگی کہ ایشیا کیا اردو کے بڑے شاعروں میں بھی اکبر کا نام عام طور پر نہیں لیا جاتا۔ اکبر کو شاعری حیثیت سے، بہر حال، جو بھی جگہ دی جائے کم سے کم اس معاملے میں کسی اختلاف کی گنجائش نہیں ہے کہ ہماری تہذیبی تاریخ میں اکبر کی شاعری کا رول بہت اہم رہا ہے۔

اکبر کی شاعری بھی تاریخ اور تہذیب کے سیاق میں اپنی معنویت کا تعین کرتی ہے، حالی اور اقبالؔ کی طرح۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو اکبر کی بصیرت برصغیر کے مسلمانوں کی تاریخ کے واسطے سے سامنے آتی ہے۔ انھوں نے اپنی روایت کو اپنے عہد کو، اپنے معاشرے سے وابستہ امکان کو ایک ہندوستانی مسلمان کی نظر سے دیکھا۔

اکبر کی عام تصاویر ایک تنگ نظر، ملایانہ مزاج رکھنے والے ماضی پرست اور روایتی مڈل کلاس فرد کی ہے۔ بہ ظاہر اس میں کوئی کشش، روشنی کا کوئی نقطہ نظر نہیں آتا۔ مولانا عبدالماجد دریابادی نے اکبر کا جو کلیہ بیان کیا ہے وہ کچھ اس طرح ہے۔

> داڑھی کچھ چھوڑ دی جس کے اکثر بال سفید، چہرے میں کوئی ایسی بات نہ تھی جو انہیں عام سے ممتاز کرتی۔ آنکھوں میں چمک البتہ تھی۔ آخری عمر میں صحت گر گئی تھی اور روز بیمار رہنے لگے تھے۔ طبیعت بڑی حساس واقع ہوئی تھی۔ گرمی، سردی، شور وغل ہر چیز کا اثر بہت زیادہ لیتے اور معمولی اور بے ضرر غذاؤں سے بھی شدید نقصان کا وہم قائم کر لیتے۔ ذاتی حالات کے علاوہ ملکی وملی

انتشار بھی حضرت اکبر کی جمعیت خاطر کو پراگندہ کیے ہوئے تھا۔
دیکھ رہے تھے کہ مسلمان اپنے قدیم عقائد کو خیر باد کہہ کر تجدد، روشن
خیالی، نیچریت اور فرنگیت کے سیلاب میں بہے چلے جا رہے ہیں،
اور ان کے سے ذکی الحس شخص کو اس سے قلق ہونا بالکل قدرتی تھا۔

غرض ان کی مستقل افسردگی اور مستمر غمگینی، متعدد اور گونا
گوں ذاتی وملی حالات کے مجموعے کا نتیجہ تھی۔ کوئی دوسرا ہوتا تو
مزاج میں جھلاہٹ اور طبیعت میں چڑچڑاپن ضرور پیدا ہو جاتا۔
اکبر کے یہاں یہ کچھ نہ ہوا۔ البتہ ایک مستقل اداسی سی رہنے لگی اور
غم غلط کرنے کا ایک نسخہ انہوں نے اپنی ظریفانہ شاعری کو بنا لیا ۔

سرد موسم تھا ہوائیں چل رہی تھیں برفبار
شاہد معنی نے اوڑھا ہے ظرافت کا لحاف

(نقوش، شخصیات حصہ اول)

گویا کہ اکبر کی بصیرت کا ظہور تاریخ کے الیاتی احساس کی تہہ سے ہوا ہے اور وہ
اپنی اجتماعی اور شخصی روایت، افکار اور عقاید، اپنے مہیب اور دور رس معاشرتی وسوسوں،
اپنے کمزور امکانات کا پورا خاکہ ایک گہرے اخلاقی ملال کی بنیادوں پر مرتب کرتے ہیں۔
جس ظریفانہ شاعری کی شروعات کا پس منظر یہ ہو، اس پر گفتگو کے لیے ہمیں
ایک نیا سیاق ایک نیا تناظر اختیار کرنا ہوتا۔ یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ ہمارے عہد سے
بہت پہلے اکبر نے انسانی حقیقتوں کی تفتیش کے سلسلے میں یہ بھید پا لیا تھا کہ انہیں ہم سنجیدہ
تجربوں سے اور مزاحیہ تجربوں کے خانے میں الگ الگ رکھ کر نہیں دیکھ سکتے۔ اکبر کی
بصیرت نے ہمارے اجتماعی شعور کی سمت تبدیل کر دی۔ یہ شاعری ایک طرح کی حکمت عملی
تھی اپنے اضطراب، اپنی برہمی، اپنے ملال اور اپنی افسردگی کو چھپانے کی اور اسی کے ساتھ
ساتھ جدید سائنس اور ٹکنولوجی کے خطوط پر استوار ہونے والے تمدن کے اسرار کو عام

کرنے کی۔ ایک محیطِ گریہ دل، اور ایک آشنائے خندہ لب، کی روداد، اکبر کی شاعری کے ذریعے ساتھ ساتھ سامنے آتا ہے لہٰذا ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ اکبر نے مزاح اور سنجیدگی کے فرق کو نہ صرف یہ کہ مٹایا ہے، اپنے عہد کی حقیقت کا ایک ایسا ہمہ گیر تصور بھی وضع کیا ہے جسے ہم صرف جدید یا صرف قدیم نہیں کہہ سکتے۔

پچھلے کچھ برسوں میں اٹھارویں صدی اور انیسویں صدی کی عقلیت اور روشن خیالی کے عام میلانات اور نئی تہذیبی نشاۃ ثانیہ کی روایت کے سلسلے میں ایک خاص طرح کا رویہ سامنے آیا ہے۔ یہ رویہ ایک بنیادی تشکیک کا ہے جس کے مطابق حقیقت کا ایک ایسا تصور قائم کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے جو یک رخا نہ ہو اور ہمارے زمانے کے مزاج سے مناسبت رکھتا ہو۔ چنانچہ یہ بات بھی کہی جا رہی ہے کہ ہماری ذہنی بیداری کا وہ دور جسے انیسویں صدی کی اصلاحی انجمنوں اور قومی تعمیر کی سرگرمیوں کے حوالے سے ایک نئی نشاۃ ثانیہ کا دور سمجھا جاتا ہے، وہ از اول تا آخر حقیقت نہیں ہے۔ اس حقیقت میں ہمارے اجتماعی زوال کی پیدا کردہ ایک اسطور بھی چھپی ہوئی ہے۔ سرسید اور ان کے بعض معاصرین کی حقیقت پسندی نے انہیں اس اسطور کی موجودگی کے احساس سے دور رکھا۔ اسی لیے ان کے بہت سے تہذیبی مفروضے بھی غلط یا بے بنیاد ثابت ہوئے۔

اکبر کی شاعری ہمیں حقیقت اور اسطور کا، تاریخ کی دھوپ اور چھاؤں کا دوہرا منظر دکھاتی ہے۔ اسی لیے یہ شاعری ایک خاص دور کی تاریخ میں پیوست ہونے کے باوجود، اس دور سے نکلنے اور ہمارے احساسات سے رشتہ کرنے کی طاقت بھی رکھتی ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ جس شاعری پر اپنے ماضی میں کھوئے جانے اور اپنے حال کے مرکز پر جن طاقتوں کے انکاری ہونے کا الزام عاید کیا جاتا تھا، وہ شاعری آج اپنی معنویت کے کچھ نئے پہلوؤں کے ساتھ ہم سے مکالمہ کرتی ہے۔ گویا کہ اکبر کی بصیرت نے سنجیدہ اور مزاحیہ کی تفریق کو ختم کرنے کے علاوہ قدیم اور جدید کے معنی بھی بدل دیے۔ اسی طرح اکبر نے تاریخ کو بے شک ایک حوالے کے طور پر برتا ہے۔ اپنے عہد کے سیاسی، سماجی واقعات، ایجاد ہونے والی نئی نئی چیزوں اور معاشرتی صورتِ حال کا بیان اکبر نے ٹھیک ویسے ہی دوٹوک انداز میں کیا ہے جس طرح سرسید، حالی اور آزاد نے۔ مگر سرسید، حالی اور

آزاد نے تاریخی حقیقت کا جو مفہوم مقرر کیا تھا۔ اکبر اس کی بہ نسبت ایک مختلف تصور اس حقیقت کا رکھتے ہیں۔ ان کے بیانات غیر مبہم ہونے کے باوجود ایک علامتی سطح بھی رکھتے ہیں۔ اور ان کا مجموعی تناظر ایک ایسی وسعت رکھتا ہے جو تاریخ کی حد بندیوں کو قبول نہیں کرتی اور ایک مخصوص دور کی تاریخ کو انسانی تجربے کی ایک خاص شکل کے طور پر دیکھتی ہے۔ اس کا محاسبہ وہ روایت اور تجربے اور امکان کے ایک مسلسل اور متحرک پس منظر میں کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ تاریخ کو ایک خاص حوالے کے طور پر برتنے کی جو کوشش اکبر نے کی، اس کا سراغ نہ تو سرسید کے یہاں ملتا ہے، نہ حالی اور آزاد کے یہاں، خاص طور پر نظم جدید کے سلسلے میں ان کے اقدامات اور سرگرمیوں کے سیاق میں۔ اکبر نے جو سطح اختیار کی وہ نہ تو صرف مادی مقاصد کی پابند ہے، نہ انیسویں صدی کی عقلیت کی۔ یہ سطح تاریخ کو ایک سیال منظر کے طور پر دیکھنے سے پیدا ہوتی ہے۔ اکبر حقیقت کی طرح وقت کا بھی ایک فلسفیانہ تصور رکھتے ہیں۔

ان اسباب نے اکبر کی شاعری کے مقصد کو بھی وسیع کیا ہے۔ جو کام انیسویں صدی کے مصلحین تاریخی حقیقت اور عقلیت کے واسطے سے لینا چاہتے تھے۔ اکبر نے اپنی شاعری کے ذریعے اس سے کہیں بڑا کام لینے کی کوشش کی۔ اکبر کی شاعری نہ تو سائنسی کامرانیوں کا اشتہار تھی نہ تاریخ کی سطح سے اوپر تیرتی ہوئی حقیقتوں کا مرکب۔ تاریخ کے جبر سے اپنی بصیرت کو بچائے رکھنے میں اکبر کو جو کامیابی نصیب ہوئی وہ اسی لیے کہ اکبر نے صرف مصلح بننے کی کوشش نہیں کی۔ انھوں نے اپنی بصیرت کا فریضہ ایک دور بین اور دانشمند تخلیقی انسان کے طور پر ادا کیا۔ شعور کی یہ جہت اکبر کو ایک ایسا امتیاز عطا کرتی ہے جس سے ان کی معاصریت بہرہ ور نہیں ہو سکی۔ اس سلسلے میں ایک اہم بات یہ ہے کہ سرسید، حالی، آزاد، شبلی اور نذیر احمد، یہ سب کے سب غیر معمولی لوگ تھے، مگر ایک شبلی کو چھوڑ کر ان میں سے کسی نے بھی مغربیت کے سیل بے اماں میں اپنی مشرقیت کا سراغ ڈھونڈنے کی جستجو نہیں کی۔ عام انسانی مقاصد اور اجتماعی مفروضوں نے کسی کو اتنی مہلت ہی نہیں دی کہ فوری مسائل سے ہٹ کر کسی اور مسئلے کی طرف متوجہ ہوتا۔ لیکن اکبر کی اصل حیثیت ایک شاعر کی تھی اور اپنے اس ہنر کا وہ دھیان بھی رکھتے تھے۔ چنانچہ انھوں نے تو رائج الوقت رویوں سے سمجھوتہ

کیا نہ اپنی شاعری کے ذریعے اُس قسم کے خیالات عام کیے جو انجمن پنجاب کے مناظموں
میں پسند کیے جاتے تھے۔ اس سلسلے میں اکبر کے امتیازات حسب ذیل ہیں۔

۱۔ اکبر نے اپنی روایت اور اپنے عہد کی ذہنی زندگی کے لیے
نئی علامتیں وضع کیں۔ ریل، انجمن، گزٹ، اخبار، ہوٹل، لیمپ،
پائپ، کالج، ڈبل روٹی اشیا بھی ہیں اور علامتیں بھی۔ اکبر نے
انھیں علامتوں ہی کے طور پر دیکھنے کی کوشش کی چنانچہ ان پر اظہار
خیال کے لیے بھی انھوں نے ایک تخلیقی اسلوب اختیار کیا۔

۲۔ اکبر نے اپنی شاعری سے نئے واقعات اور ایجادات کے
حوالے سے اپنے انفرادی اور معاشرتی ردعمل کا تعین کیا ہے۔ اس رد
عمل کی سطح جذباتی ہے۔ اسی لیے اکبر نے ذہنی حقیقتوں کو تاریخ کے
ٹھوس حوالوں سے ملا کر دیکھنا چاہا ہے۔

۳۔ اپنے شاعرانہ تخیل کی مدد سے اکبر نے انسانی تجربے میں
آنے والی عام اشیا پر بقول عسکری انسانی جذبے کی مہر لگائی ہے۔

۴۔ اپنے معاصرین میں اکبر نے سب سے پہلے یہ سمجھنے اور
سمجھانے کی کوشش کی کہ حقیقت کا کوئی بھی مظہر وہ چاہے کتنا ہی
متعین اور ٹھوس کیوں نہ ہو، اپنے معنی اور مقصد کی تلاش انسانی
تجربے کے سیاق میں کرتا ہے۔ اور اس سیاق میں آنے کے بعد
ہماری بہت سی اشیا کا مقصد اور عمل تبدیل ہو جاتا ہے۔ یہ اشیا
ہماری داخلیت پر اثر انداز ہونے لگتی ہے۔

۵۔ جیسا کہ پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے۔ اکبر نے نئی اور پرانی
ان حقیقتوں کو نئی اور پرانی قدروں کی علامتوں کے طور پر دیکھا تھا اور اسی
حساب سے تاریخ کے نئے مظاہر و مراتب ترتیب دیے تھے۔

اکبر نے مظاہر کے شور شرابے میں اپنی روایت اور عقائد اور اپنے جذبے
کا اپنی شرقیت کے احساس سے تعلق نہیں توڑا۔ یہ تعلق تو [illegible]

ہوئے تھے، مگر ان کی شرقیت، نئے مقاصد کے سیلاب میں ایک حد تک پیچھے چلی گئی تھی اور کچھ ضمنی سی چیز ہو کر رہ گئی تھی۔ ان کے سامنے مسئلہ اپنی شرقیت کے تحفظ کا نہیں تھا، بلکہ نئے تہذیبی اسالیب کی روشنی میں ایک نئے رویے کی تشکیل کا تھا۔ اور اس رویے کی تشکیل کرتے وقت ان کے سامنے اس طرح کا کوئی بھی سوال نہیں تھا کہ یہ رویہ اُن کے ماضی سے کتنی مناسبت رکھتا ہے، رکھتا بھی ہے یا نہیں؟ شبلی کی شرقیت ایک تہذیبی اور معاشرتی مسئلے کے طور پر سامنے آئی تھی۔ اکبر نے اسے فلسفیانہ اور تخلیقی سوال بنا دیا۔ یہی وجہ ہے کہ اکبر کے یہاں زوال اور کمال کے معنی وہ کچھ نہیں ہیں جیسے کہ مثال کے طور پر سرسید، حالی اور آزاد کے یہاں تھے۔ فراق صاحب نے پورے ایشیا کے سیاق میں اکبر کی اہمیت پر جو زور دیا ہے اُس کا نمایاں ترین پہلو یہی ہے کہ اکبر نے مغرب و مشرق کی آویزش کا ادراک ایک محدود قومی نظریے کے مطابق نہیں بلکہ ایک ایشیائی کی حیثیت سے کیا تھا۔ مغرب میں ٹکنولوجی کی تیز رفتاری نے جس صارفی Consumer معاشرے کو بڑھاوا دیا ہے، اس کی طرف اشارہ کرنے والے غالباً پہلے اردو شاعر اکبر ہی ہیں۔ غالب تک، مغل اشرافیہ اپنی ماندگی کے باوجود تار برقی اور ریل یہاں تک کہ فرنگی عورتوں کے لباس اور وضع قطع کو بھی ایک طرح کی مرعوبیت کے ساتھ دیکھتے تھے۔۔ ہمارے سب سے بڑے مصلحوں اور معماروں کا رویہ مغربی کلچر کی طرف نیازمندی ہی کا تھا۔ راجہ رام موہن رائے اور سرسید، دونوں اپنے اپنے دور کے سب سے بڑے حقیقت پسند اور خواب پرست تھے جنھوں نے زندگی کا نصب العین یہی مقرر کر لیا تھا کہ حقائق کے واسطے سے ایک عظیم الشان اجتماعی خواب کی تعبیر تلاش کی جائے۔ مگر دونوں پر حصولِ تعبیر کا جوش اس حد تک حاوی تھا کہ انھوں نے مشرق کی انفرادیت اور مشرقیت کے حدود تک کا لحاظ نہیں کیا انیسویں صدی کے نصف آخر میں ایشیا کی تہذیبی اور اقتصادی آزادی، صارفی تمدن کے آشوب سے مشرق کی نجات اور بہ حیثیت ایک ہندوستانی مسلمان کے، اپنے طرزِ احساس کی حفاظت کے سلسلے میں اکبر کی ذہنی اور جذباتی جستجو سب سے زیادہ پیش پیش رہی۔ اُن کی طبیعت میں وہ نیم فلسفیانہ افسردگی ہمیشہ سے تھی جو کامرانیوں کے جشن میں اداسی کی پرچھائیوں کو بھی دیکھ لیتی ہے، جو قومی تعمیر کے نشے میں اپنی اجتماعی تخریب کے اندیشوں کو بھی سمجھتی ہے،

چنانچہ اکبر نے مغرب کے راستے سے مشرق میں در آنے والی حقیقتوں اور چیزوں پر ایک گہرے اور متوازن احساس کے ساتھ نظر ڈالی۔ انگریزوں کی قدرت ایجاد سے سحر زدہ نہیں ہوئے اور اُن کی اختراعات کو اپنی تہذیبی زندگی سے متصادم علامتوں کے طور پر دیکھا ———

اے شیخ جب تکمیل نہیں دست قوم میں
پھر کیا خوشی، جو ادنٹ ترے ریل ہو گئے

حضرت خضر ٹکٹ مجھ کو دلا دیں اکبر
رہ نمائی کے لیے ہے مجھے کافی انجن

مال گاڑی پہ بھروسہ ہے جنھیں اے اکبر
ان کو کیا غم ہے گناہوں کی گراں باری کا

محاورات کو بدلیں براہِ ریل، جناب
ٹکٹ بدست، کہیں اب بجائے پا بہ رکاب

کیونکر خدا کے عرش کے قائل ہوں یہ عزیز
جغرافیے میں عرش کا نقشہ نہیں ملا

بزمِ یاراں سے پھری بادِ بہاری، مایوس
ایک سر بھی اُسے آمادۂ سودا نہ ملا

کیسی سہولت اور خاموشی کے ساتھ سرخوشی اور زندہ دلی کی فضا میں ایک حرف حزیں، یا ملال کا ایک لمحہ داخل ہو جاتا ہے۔ اکبر مسکراتے بھی ہیں تو اس طرح گویا اپنے آنسوؤں کو چھپا رہے ہوں۔ ان اشعار میں ایک اضطراب آسا طبیعت اور ایک ہزیمتوں سے دوچار قوم کی حالت کا بیان بہت پر فریب کیفیت کے ساتھ ہوا ہے۔ ایسا لگتا ہے گویا اکبر ہنسی ہنسی میں اپنے اجتماعی زوال اور اپنے گم ہوتے ہوئے تشخص کا قصہ سنا رہے ہیں ان میں ایک تھکی ہوئی اور اپنے انجام سے باخبر تہذیب کے ہانپنے کی آواز چھپی ہوئی ہے۔ ان شعروں میں اکبر نے جس تکنیک کا استعمال کیا ہے وہ تخلیقی اور شاعرانہ تخیل کی بنیادوں سے برآمد ہوئی ہے۔ اور اس حساب سے ہم اکبر کے شعری رویے کو جدید ترین شعری رویے کی ہی ایک شکل بھی کہہ سکتے ہیں۔ اور کچھ شعر دیکھیے۔

بے علم بھی ہم لوگ ہیں غفلت بھی ہے طاری
افسوس کہ اندھے بھی ہیں اور سو بھی رہے ہیں

سعادت دنیا کی کس بات میں ہے آپ کیا جانیں
کہ کالج میں کوئی اس بات کا ماہر نہیں ہوتا

ہے نئی روشنی اک لوکل و ذاتی ترکیب
لفظ ہی لفظ ہیں جتنے ہیں زوائد اس کے

لمپ بجلی کا ہے یہ مہر جہاں تاب نہیں
جب اندھیرا ہو تو ظاہر ہوں فوائد اس کے

ایمان بیچنے پہ ہیں اب سب تلے ہوئے
لیکن خرید ہو جو علیگڑھ کے بھاؤ سے

وضع مغرب سے مجھے کچھ بھی تسلی نہ ہوئی
ناز تو بڑھ گئے دولت کی ترقی نہ ہوئی

چیز وہ ہے بنے جو یورپ میں
بات وہ ہے جو پانیر میں چھپے

کہتے ہیں راہ ترقی میں ہمارے نوجواں
خضر کی حاجت نہیں ہم کو جہاں تک ریل ہے

برق کے لیمپ سے آنکھوں کو بچائے اللہ
روشنی آتی ہے اور نور چلا جاتا ہے

آنے والے نہ رہے انجمن دل کی طرف
کوئی کالج کی طرف ہے کوئی کونسل کی طرف

ان کی بیوی نے فقط اسکول ہی کی بات کی
یہ نہیں پوچھا کہاں رکھی ہے روٹی رات کی

حرف پڑھنا پڑا ہے ٹایپ کا
پانی پینا پڑا ہے پایپ کا

اکبر کے یہاں ایسے اشعار بکثرت ملتے ہیں جن میں مغرب کی مادہ پرستی کے نتائج کا محاسبہ کئی سطحوں پر کیا گیا ہے۔ انسانوں کے ذاتی باہمی تعلقات کی سطح انسان اور فطرت کے رابطوں کی سطح، انسان اور اس کے گرد وپیش کی دنیا میں بکھری ہوئی چیزوں کے مابین رشتے کی سطح، غرض کہ ان تمام سطحوں پر اکبر اپنے عہد کے بدلتے ہوئے اور بگڑتے ہوئے انسانی رشتوں کا جائزہ لیتے ہیں اور ٹھوس پیکروں کی مدد سے انھیں بیان میں داخل کرتے ہیں۔ اکبر کا غیر معمولی کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے عام بلکہ عوامی اصطلاحوں میں انسان کی کم ہوتی ہوئی حیثیت، اقدار پر اس کی کمزور پڑتی ہوئی گرفت اور حقیقت کے تغیر پذیر تصور کی روشنی میں انسانی جذبات کی ابتری اور انتشار کا بیان ایک وسیع معاشرتی پس منظر میں کیا ہے۔ مولوی اور مسٹر اور لیڈر اور گھسٹر اور بدھو اور جمن، افسر اور نوکر، بیوی اور شوہر، بیٹا، طالب علم، ماسٹر، خاتون خانہ اور کالج کی لڑکی — یہ تمام کردار ڈی ہیومنائزیشن کے خطرات سے گھرے ہوئے ایک سراب آسا تمدن کی تماشہ گاہ میں اس طرح سامنے آتے ہیں کہ ان کا ماضی اور ان کا مستقبل بھی اپنے سینیریو Scenario کے ساتھ سامنے آموجود ہوتا ہے۔ اس تمدن نے انسانوں اور انسانی رشتوں کا جو حشر کیا ہے وہ چیزیں جو ہمارے نظام احساس میں اپنی مستقل جگہ بنا چکی تھیں انھیں اس تمدن نے جس حال کو پہنچایا ہے اکبر ایک زہر خند کے ساتھ ان سب کی روداد سناتے ہیں۔ کرداروں اور چیزوں کو علامات کے

طور پر استعمال کرنے کی وجہ سے اکبر کے بیانات میں کبھی اکتاہٹ کا رنگ پیدا نہیں ہوتا۔ اکبر کی توجہ کا اصل مرکز ہماری دنیا میں ایک طرح کی مرکزی حیثیت رکھنے والے معاشرتی اور ثقافتی مسئلے تھے۔ ان میں مغرب کے ہاتھوں مشرق کے مادی اور تہذیبی استحصال کا مسئلہ بھی شامل ہے اور شاید یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ شہر آشوب لکھنے والوں سے زیادہ کہیں گہرائی کے ساتھ اکبر نے اپنے عہد کے آشوب کو سمجھا ہے۔

اس میں شک نہیں کہ انیسویں صدی میں قومی تعمیر کی تمام کوششوں کا رُخ تاریخ کے اُن مطالبات کی طرف تھا جو اُس زمانے کی ضرورتوں نے پیدا کیے تھے۔ سرسید نے بھی، اس عہد کے دوسرے مصلحوں کی طرح حال کی تعمیر پر نظر رکھی اور اس سلسلے میں وہ اپنے ماضی سے جو توانائیاں اخذ کر سکتے تھے، انھیں بھی اسی مقصد کے لیے وقف کر دیا۔ وہ اپنے عہد کی تاریخی تجدد پرستی کے سب سے بڑے نمائندے تھے اور آئین روزگار کے ہر رمز سے باخبر بھی۔ لیکن فوری مقاصد کے جبر نے انھیں شاید اتنی مہلت نہیں دی کہ وہ اصلاح اور تعمیر، مادیت اور عقلیت کے اُس پورے سلسلے میں چھپے ہوئے اندیشوں پر دھیان دے سکیں۔ اپنی روایت کی تعین قدر میں حالی اور آزاد کے یہاں جس انتہا پسندی اور عدم توازن کو راہ ملی اس کا سبب حال میں حد سے بڑھی ہوئی یہی آلودگی تھی وہ سب کے سب ایک تاریخی فریضہ انجام دینا چاہتے تھے۔ اُن حالات کا قرض ادا کرنا چاہتے تھے جن میں اُس زمانے کی زندگی گھر کر رہ گئی تھی۔ اکبر کی شاعری نے بھی وہی تاریخی فریضہ انجام دینے کی کوشش کی مگر اپنے تشخص، اپنے امتیاز اور اپنی انفرادیت کو محفوظ رکھتے ہوئے۔ وہ سائنس اور ٹکنولوجی کی پیدا کردہ ترقی معکوس کو بھی دیکھ رہے تھے۔ یہ بھی دیکھ رہے تھے کہ روایات اور اقدار کے انہدام نے پورے ماحول میں کتنی گرد پیدا کر دی ہے اور ہماری بصارت اُس سے کس حد تک متاثر ہوئی ہے۔ اسی لیے، اکبر کو تہذیب حاضر کے وہ مظاہر بھی پریشان کیے ہوئے تھے جن کا ظہور ابھی نہیں ہوا تھا۔ اور جن کا تعلق مادی تہذیب کے حال سے زیادہ اُس کے مستقبل سے تھا۔ عسکری نے کہا تھا کہ اکبر نے اپنے نظام اقدار کی حفاظت اُس طرح کی جس طرح ایمان کی حفاظت کی جاتی ہے۔ یہ مزاحمتی رویہ، ایک بسیط تہذیبی تناظر کے ساتھ، ہمیں اکبر کے یہاں جتنا واضح اور روشن دکھائی دیتا ہے اس کی کوئی مثال

اقبال سے پہلے کی اردو شاعری میں کہیں نہیں ملتی۔

اقبال کی طرح، اکبر کے سلسلے میں بھی یہ ناگزیر ہو جاتا ہے کہ ایک مسلمان کے نقطہ نظر سے بھی اُن کے تصورات کی بنیادوں تک پہنچا جائے۔ اکبر کے احساسات کی تشکیل میں اُن کی فکر کے مجموعی مزاج میں اس نقطہ نظر کا عمل دخل بہت نمایاں ہے۔ اکبر کے یہاں عصبیت اور تنگ نظری کے جو عناصر پیدا ہو گئے ہیں ان کا اصل سبب بھی یہی ہے کہ اکبر نئے تجربوں کی تفہیم کے عمل میں روایت کی بخشی ہوئی روشنی سے دست بردار ہونے پر آمادہ نہیں تھے۔ یہ اعتراف اُن کے بس سے باہر تھا کہ کوئی بھی روایت چاہے کتنی ہی پرانی اور مضبوط کیوں نہ ہو اس کے اپنے کچھ حدود بھی ہوتے ہیں اور حقیقت کا تصور تہذیبوں کے سفر میں کسی نہ کسی طور پر تبدیل بھی ہوتا ہے۔ اکبر یہ دیکھ رہے تھے کہ ان کا زمانہ حقیقت کے ادراک کا بس ایک ہی ذریعہ اختیار کرنے پر تُلا ہوا ہے اور یہ ذریعہ ہے سائنسی عقلیت۔ چنانچہ اکبر کے یہاں ردِعمل کے طور پر ایک طرح کے جذباتی مبالغے کو بھی راہ ملی اور اپنے عہد کی حقیقت سے وہ آزادانہ ربط قائم نہیں کر سکے۔ لیکن اس کا مثبت پہلو یہ ہے کہ اکبر کی شاعری حال زدہ ہونے سے بچ گئی۔ اکبر کے شعور میں یہ خیال مضبوطی سے جما رہا کہ وہ تمام عناصر جن کی مدد سے ہم زندگی کے مفہوم تک رسائی حاصل کرتے ہیں ثقافتی اور تہذیبی قدروں کے احساس سے وجود میں آتے ہیں اسی لیے افراد کی شخصی زندگی ہو یا قوموں کی اجتماعی زندگی، ثقافتی اقدار کی اہمیت دوسری تمام حقیقتوں کے مقابلے میں زیادہ ہوتی ہے۔ ان قدروں کے بچاؤ کے لیے ہماری تمام توانائیاں جو وقف ہو جاتی ہیں تو اسی لیے کہ یہاں سے معاملہ اپنے وجود کی حفاظت کا ہوتا ہے۔ ہماری ثقافت اقدار کا جو نظام ترتیب دیتی ہے، اس کی حفاظت کیے بغیر ہم اپنی ہستی کو برقرار نہیں رکھ سکتے۔ سرسید کے فیوض کو تسلیم کرنے کے باوجود اکبر کی بصیرت نے انھیں اعتراض کا نشانہ جو بنایا اسی لیے کہ اکبر کے نزدیک سرسید کی پوری تحریک اپنی ثقافتی قدروں کو اگر ترک نہیں کر رہی تھی تو کچھ ثانوی قسم کی چیز ضرور سمجھنے لگی تھی۔ اکبر بھی اگر صرف مصلح اور معمار ہوتے تو ان کی کوششیں اپنے معاشرے کی اصلاح اور تاریخ کے حقوق کی ادائیگی کے لیے وقف ہو کر رہ گئی ہوتیں۔ اسی طرح اکبر کو صرف سیاسی آزادی کے مسئلہ سے بھی دل چسپی نہیں تھی۔ ان کی نظر میں زندگی کی دوسری

بنیادی حقیقتیں بھی تھیں، اسی لیے وہ اپنی قوم کو غلامی کے جال سے نکالنا چاہتے تھے۔

تہذیب اور ثقافت کے اہم ترین محرکات کا جیسا مربوط احساس ہمیں اکبر کی شاعری میں ملتا ہے، ان کے تمام معاصرین میں کسی اور کے یہاں نظر نہیں آیا۔ ایسی صورت میں اکبر کو محض ترقی پسند اور رجعت پسند کے خانوں میں تقسیم کرنا ایک ایسی بڑی غلطی ہے جو ہمیں اکبر کی شاعری کے بنیادی مسئلوں اور اکبر کے اصل سروکار تک پہنچنے نہیں دیتی۔ بہ ظاہر اکبر کی شاعری پیچیدہ اور پُر اسرار نہیں ہے۔ اُن کے یہاں ذہنی اور تہذیبی رویوں کا اظہار بھی دوٹوک اور غیر مبہم انداز میں ہوا ہے۔ لیکن تخلیقی سطح پر یہ شاعری ایک مستقل مزاحمت، ایک مستقل کشمکش کی شاعری ہے۔ طرح طرح کے اندیشوں اور وسوسوں سے بھری ہوئی۔ اسی لیے اس پر رواروی میں کوئی حکم لگانا بھی اتنا ہی نامناسب ہے جتنا کہ اکبر کو خالی خولی مزاح نگار سمجھ لینا۔ یہ شاعری، بہر حال، ایک زیادہ گہرے اور سنجیدہ مطالعے کا تقاضہ کرتا ہے۔

☆☆

دوسرے کے رفیق نہ بن جائیں، بڑی شاعری کا وجود میں آنا محال ہے۔ یوں بھی مشرقی شعریات، مشرق کے تصورِ حقیقت اور تخلیقی تصور کی اساس ایک سوچے سمجھے امتزاجی عمل پر قائم ہے۔ ہم مغربیوں کے برعکس، کسی بھی سچائی کو سمجھنے کے لیے بالعموم تجزیے Analysis کا راستہ نہیں اپناتے ہم مختلف اور بہ ظاہر ایک دوسرے سے لاتعلق اشیاء اور عناصر کو ایک دوسرے کے ساتھ ملا کر، ایک دوسرے کے ساتھ رکھ کر دیکھنے اور کثرت میں چھپی ہوئی وحدت تک پہنچنے کی جستجو کرتے ہیں۔ ہم زندگی اور سچائی کے ایک ہمہ گیر اور مربوط د متحد Integrated تصور سے مناسبت رکھتے ہیں۔ اقبال کی فکر اور شعریات میں یہ زاویہ نمایاں ہے۔ اپنے مشرقی بلکہ ہندوستانی ہونے کے احساس نے اقبال کے یہاں شاعری کے عہدِ آغاز میں ایک طرح کے علاقائی تفاخر کو راہ دی تھی جس کا اظہار اقبال کی کئی نظموں، مثلاً ایک فلسفہ زدہ سید زادے کے نام، رام، شعاعِ امید اور جاوید کے نام میں ہوا ہے:

میں اصل کا خاص سومناتی
آبا مرے لاتی و مناتی
تو سید ہاشمی کی اولاد
میری کفِ خاک برہمن زاد
ہے فلسفہ میرے آب و گل میں
پوشیدہ ہے ریشہ ہائے دل میں

(ایک فلسفہ زدہ سید زادے کے نام)

لیکن عجیب بات ہے کہ اقبال جو زندگی اور حقیقت کے اتحاد آمیز اور وحدانی تصور کے داعی تھے، انھیں ایک بالکل مختلف بلکہ اُن تصور سے متصادم رویے کا شکار ہونا پڑا۔ دو ناقص رویے اقبال کے سلسلے میں بہت عام ہیں ایک تو اُن کے شاعرانہ تخیل کو ذرا بھی چھوئے بغیر، اُن کی فکر کو تخیل سے قطعاً الگ کر کے دیکھنے کا رویہ، دوسرا شعرِ اقبال کی تخلیقی وحدت کو سرے سے نظر انداز کر کے اور اس کے حصے بخرے کر کے اقبال کو سمجھنے کا رویہ۔ ایسی صورت میں اقبال پر لکھی جانے والی زیادہ تر تنقیدوں کا اور تنقید نگاری کے عمل میں اقبال کی شاعری کا حشر وہی ہوا جیسا کہ ہونا چاہیے تھا۔ اقبال کی شاعری قبیلوں،

نظریوں اور غیر تحقیقی مقاصد کی افراتفری کا شکار ہو کر رہ گئی۔ یہ خواب کثرت تعبیر اور پریشان نظری کے باعث بکھر گیا۔ اردو ہی نہیں، دنیا کی کسی زبان کے شاعروں میں ایسی مثال مشکل سے ملے گی جو ایک ساتھ محبِ وطن بھی ہو اور وطن دشمن بھی۔ مومن بھی ہو اور مشرک بھی۔ اقبال مختلف قبیلوں میں تقسیم ہو گئے ہیں۔ اسی لیے اقبال پر لکھی جانے والی تنقیدی کتابوں اور مضامین اقبال کی تفہیم اور تلاش اکثر بے سود ثابت ہوتی ہے۔

اقبال کے ساتھ دوسری بڑی زیادتی سیاست اور یک رخے، ادھورے تاریخی تصور کی پیدا کردہ ہے۔ سیاست کے بارے میں ژید کا یہ قول کل سے زیادہ آج پر صادق آتا ہے کہ سیاست ہر اُس شے کو پست اور ذلیل کر دیتی ہے جو اس کی گرفت میں آ جائے۔ بیسویں صدی کے نصف اوّل میں ہماری اجتماعی تاریخ اور اُس کے سائے میں پنپنے والی سیاست کے مہلک اثرات آج بھی محسوس کیے جا رہے ہیں۔ اس المیے کی قربان گاہ پر اقبال کی شاعری بھی چڑھا دی گئی۔ اقبال کو برصغیر کے کسی ایک علاقے کے حوالے کر دینا اقبال کے علاوہ خود اپنی اجتماعی فکر، جمالیاتی وجدان اور تہذیبی وراثت کے ساتھ ناانصافی ہے۔ اس زیادتی نے ہماری تاریخ اور اجتماعی حافظے کا خاکہ بھی بگاڑ دیا ہے۔ کوئی بھی انسانی معاشرہ ماضی کو اچھی طرح ہضم کیے بغیر، اپنی روح میں جذب کیے بغیر اپنے حال اور مستقبل کے مناسب تعمیر نہیں کر سکتا۔ اقبال کے سلسلے میں ہم جب تک اپنا اجتماعی رویہ درست نہیں کر لیتے، ان کی حقیقی قدر و قیمت کے تعین کی کوشش بھی ناکام رہے گی۔

اقبال کے مطالعے میں ایک تیسری شرط کی پابندی بھی ضروری ہے۔ اسے تفہیم اقبال کے سلسلے کی ایک مجبوری بھی کہہ سکتے ہیں۔ اقبال کا شمار دنیا کے اُن شاعروں میں کیا جانا چاہیے جن کی بابت ایلیٹ نے کہا تھا کہ صرف ''ادبی معیاروں'' کی مدد سے اُن تک رسائی ممکن نہیں۔ زبان اور لفظ، اُن کے فنی اور جمالیاتی انسلاکات، اُن کی تخلیقی قدریں ہمیں بس ایک حد تک اپنے ساتھ لے جا سکتی ہیں۔ انسانی تجربوں، تقدیروں اور انسانی تفکر کی تہہ داریوں کا سلسلہ اس حد سے آگے بھی جاتا ہے۔ علاوہ ازیں تصورات اور افکار کی شاعری Conceptual کے کچھ علاحدہ تقاضے ہوتے ہیں۔ اس لحاظ سے اقبال اور اُن سے پہلے غالب کی شاعری کے مخصوص مطالبات کو ذہن میں رکھے بغیر چارہ نہیں۔ اپنی منظم

فکر، اپنے مرکزی وژن، اپنے معلوم اور معین مآخذ کی وجہ سے اقبال کی شاعری کے تقاضے غالب کی بہ نسبت زیادہ واضح اور مربوط ہیں۔ اقبال کو چاروں طرف سے پڑھنا اور ان کے چاروں طرف بکھری ہوئی حقیقتوں ــــ مادّی، مابعد الطبیعاتی، سیاسی، تہذیبی، معاشرتی، روحانی، جذباتی اور نفسیاتی حقیقتوں کو سمجھنا اقبال کے مطالعے کی مجبوری ہے۔ مشرقی فلسفہ، مغربی فلسفہ، قدیم وجدید فکری میلانات اور مکاتب؛ ویدانت اور پراچین ہندو طرز فکر اور طرز احساس؛ سنسکرت، فارسی اور اردو شاعری؛ جرمن، اطالوی اور انگریزی شاعری، یورپی نشاۃ ثانیہ سے لے کر اقبال کے زمانے تک کی تاریخ اور سیاست ــــ اقبال کی فکر پر ان سب کا سایہ گہرا ہے۔ اس دائرہ در دائرہ تخلیقی تجربے کی بساط پر ایک ساتھ ہزاروں پرچھائیاں متحرک دکھائی دیتی ہیں۔ رومی، الجیلی، نطشے، برگساں، فشٹے اور مختلف مذاہب کے صحائف اور جدید سائنس، اقبال کا شعور انہی وسعتوں میں گشت کرتا ہے۔ پروفیسر سید سراج الدین نے اپنی بصیرت افروز کتاب (مطالعہ اقبال: چند نئے زاویے، اشاعت اپریل ۲۰۰۰ء) میں لکھا ہے کہ ''ملٹن کی طرح اقبال کا مطالعہ بھی علمی تبحر کا انعام آخر ہے۔ لیکن کتنے قاری ہیں جنھیں یہ تبحر حاصل ہے یا جو ایسے وسیع مطالعے کے متحمل ہو سکتے ہیں۔

نتیجہ ظاہر ہے۔ تفہیم وتعبیر کی مسلسل اور متواتر کوششوں کے باوجود اقبال اردو کے سب سے زیادہ غلط فہم شاعر ہیں اور انہیں کچھ کا کچھ سمجھنے کا سلسلہ ان کے دورِ حیات سے آج تک جاری ہے۔ جس شاعر کی فکری اور تخلیقی جہات اتنی کثیر ہوں۔ ایک ہی گفتگو میں اس سے وابستہ پہلو اور ہر سطح کو سمیٹ لینا محال ہے۔ تاریخ سے مافوق التاریخ تک، اقبال کی شاعری ہمیں کئی راستوں پر لے جاتی ہے۔ اس لیے اب میں اپنی ایک حد مقرر کیے لیتا ہوں اور صرف چند مسئلوں کی طرف آپ کو متوجہ کرنا چاہتا ہوں۔

اس سلسلے میں ایک سوال، جو بار بار مجھے پریشان کرتا ہے، یہ ہے کہ ایک ایسے ذہنی جذباتی اور معاشرتی ماحول میں جو اپنی ابتری، اضمحلال، شکست وریخت، نارسائی اور بے سمتی سے پہچانا جاتا تھا۔ اقبال کے شعور نے ایک منظم، مربوط اور مختلف سمت کیونکر اختیار کی؟ وہ زمانہ جب مشرق ومغرب میں نجات کے راستے بند ہو چلے تھے اور انسانی مستقبل

کے سلسلے میں خدشات بڑھتے جاتے تھے، جب صنعتی تمدن کی تباہ کاری کا احساس عام ہونے لگا تھا اور دنیا ایک اجتماعی زوال، ڈی ہیومنائزیشن کے روز افزوں احساس کی لپیٹ میں تھی، اقبال کے یہاں عام انسانی صورت حال کے خلاف انفعالیت کی جگہ برہمی کا اور آنے والے دنوں کی بابت امید اور نشاط پروری کا رویہ پیدا ہونا انہونی سی بات ہے۔ اقبال کی فکر میں مستقبلیت کے عناصر کی موجودگی اور ان عناصر کی سرگرمی میں مسلسل اضافہ ہمیں یہ بتاتا ہے کہ اقبال زمانے کے چلن کے خلاف ایک آواں گاردزاویہ نظر اختیار کرنے کی حیرت انگیز صلاحیت رکھتے تھے۔ تاریخ کے بہاؤ پر اثر انداز ہونے کی طاقت تو اس وقت کسی میں نہیں تھی۔ اقبال میں بھی نہیں تھی۔ لیکن تاریخ کا بہاؤ بھی اُن کے احساسات کو زیر کرنے کی طاقت سے محروم تھا۔ اقبال کے شعور میں اثباتیت کی لے جو برقی توانائی کی طرح سرگرم نظر آتی ہے تو اس کا سبب یہ ہے کہ اقبال تاریخ میں رہتے ہوئے بھی اُس سے ماورا ہونے کی استعداد رکھتے تھے۔ اقبال کی تخلیقی شخصیت کو سمجھنے کے لیے تاریخ کے اس سیاق کو سمجھنا بھی ضروری ہے۔

مغرب میں یہ پہلی عالمی جنگ کے بعد کی دنیا تھی جسے The age of wonderful nonsense and bath tub Gin کا نام دیا گیا ہے، ایک عظیم اور مہیب اضمحلال کا دور، اندوہ پروری اور گھٹن کا دور۔ پژمردگی اور اداسی کی کیفیت رفتہ رفتہ اُس پورے عہد کا اسلوب بنتی جارہی تھی۔ یہ ایک عالم گیر احساسِ شکست اور نارسائی کے تسلط کا زمانہ تھا۔ ان حالات میں اقبال کو سنبھالا دیا اُن کی خود سر اور ضدی مشرقیت نے جو ایک اعصاب شکن جذباتی ماحول میں ہار ماننے کو تیار نہ تھی جیمس جوائس (١٨٨٢ء تا ١٩٤١ء) جو اقبال سے صرف پانچ برس چھوٹے تھے اور جنھوں نے اقبال سے صرف تین برس زیادہ عمر پائی، ١٩٢٢ء میں یولیسس شائع کر چکے تھے۔ (اتفاقاً ایلیٹ کی ویسٹ لینڈ کا سال اشاعت بھی یہی ہے)۔ یولیسس اور ویسٹ لینڈ، دونوں انسان کے اجتماعی زوال اور ناکامی کے مرقعے ہیں، انسانی وجود کی وحدت کے انتشار اور ریزہ کاری fragmentation کے عکاس۔ لیکن یولیسس کی اشاعت کے سال بھر بعد ہی (١٩٢٣ء میں) اقبال کی کتاب پیام مشرق سامنے آئی ہے تو ایک بالکل مختلف صورت حال کا ظہور ہوتا ہے۔ پیام مشرق کے دیباچے

میں اقبال نے گوئٹے کے دیوانِ مغرب کا ذکر کرتے ہوئے ہائنے کا یہ قول نقل کیا ہے کہ ''یہ ایک گلدستۂ عقیدت ہے جو مغرب نے مشرق کو بھیجا ہے۔'' اسی دیباچے میں اقبال نے گوئٹے کے سوانح نگار بیل شوسکی کے ایک اقتباس کا حوالہ بھی دیا ہے کہ:

> ''بلبل شیراز کی نغمہ پردازیوں میں گوئٹے کو اپنی ہی تصویر نظر آئی تھی۔ اس کو کبھی کبھی یہ احساس بھی ہوتا تھا کہ شاید میری روح ہی حافظ کے پیکر میں رہ کر مشرق کی سرزمین میں زندگی بسر کر چکی ہے۔ وہی زمینی مسرت، وہی آسمانی محبت، وہی سادگی، وہی عمق، وہی جوش حرارت، وہی وسعتِ مشرب، وہی قیود و رسوم سے آزادی، غرض کہ ہر بات میں ہم اُسے حافظ کا مثیل پاتے ہیں جس طرح حافظ لسان الغیب ترجمانِ اسرار ہے، اُسی طرح گوئٹے بھی ہے اور جس طرح حافظ کے بہ ظاہر سادہ الفاظ میں ایک جہانِ معنی آباد ہے، اُسی طرح گوئٹے کے بے ساختہ پن میں بھی حقائق و اسرار جلوہ افروز ہیں۔''

یہاں ایک اور واقعہ یاد رکھنا چاہیے کہ پہلی عالمی جنگ کے بعد سے مغربی دنیا پر جو افسردگی اور مایوسی طاری تھی، اُس کے پیشِ نظر لارنس نے کہا تھا۔ کہ ''(اب) اگر مغرب میں کوئی جاندار ادب پیدا ہوگا تو وہ انسانوں کے باہمی تعلقات کے بارے میں نہیں ہوگا بلکہ انسان اور خدا کے باہمی رشتے کے بارے میں ہوگا۔'' دوسرے لفظوں میں یہ خواب نامہ اُس ادب کا تھا جو انسان کو اس کا بھولا ہوا منصب یاد دلائے، کائنات میں انسان کی حیثیت اور مقدر کا شعور عام کرے اور اُس کے سفر کا رخ مادّے سے روح کی طرف ہو۔ ایک مستقل احساسِ زیاں سے بوجھل اُسی نفسیاتی فضا میں ڈبلیو۔ بی۔ یےٹس W B. Yeats کی ایک نظم ایسٹر ۱۹۱۴ء کا یہ اعلانیہ بھی دیکھیے کہ سب کچھ بدل گیا، بالکل بدل گیا، ایک دہشت خیز حسن پیدا ہوا ہے۔'' All Changed, changed utterly, a terrible beauty is born رلکے نے ۱۹۲۳ء کے ایک نوحے میں حسن کو دہشت کے آغاز سے تعبیر کیا۔ ہماری ادبی روایت میں تو براہ راست طور پر ادب میں حُسن کے معیار کو

بدلنے کی بات ۱۹۳۲ء کے ترقی پسند مصنفین کے پہلے اجلاس کی وساطت سے (بہ زبان پریم چند) سامنے آئی، لیکن یورپ میں یہ نقطۂ نظر پہلی عالمی جنگ کے بعد ہی سے رونما ہونے لگا تھا۔ اور اقبالؔ اقدار پر مبنی ایک جمالیاتی یا کلچر اور سائنس اور سیاست کے باہمی رشتوں کی بنیاد پر حُسن کے روایتی تصور میں تبدیلی کی ضرورت کا اظہار اپنی شاعری کے ذریعے کر چکے تھے۔ چنانچہ ادیب اور سماجی ذمے داری یا ادب اور تاریخ کے تعلق پر اپنی روایت کے پس منظر میں غور کرتے وقت ہمیں ان حقائق کو بھی پیش نظر رکھنا چاہیے۔ اقبالؔ نے مادّی حقیقتوں پر استوار ہونے والے اور سائنس اور ٹکنولوجی کے وضع کردہ ایک اسطور Myth کی شکست کے بعد اپنے شعری، فکری اور تخلیقی خواب نامے کی تشکیل کی۔ یہاں کلام اقبالؔ سے کچھ مثالیں دیکھتے چلیں:

خرد کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں
ترا علاج نظر کے سوا کچھ اور نہیں

خرد نے مجھ کو عطا کی نظر حکیمانہ — سکھائی عشق نے مجھ کو حدیث رندانہ
نہ بادہ ہے نہ صراحی نہ دور پیمانہ — فقط نگاہ سے رنگیں ہے بزم جانانہ
مری نوائے پریشاں کو شاعری نہ سمجھ — کہ میں ہوں محرمِ رازِ درونِ میخانہ
فرنگ میں کوئی دن اور بھی ٹھہر جاؤں — مرے جنوں کو سنبھالے اگر یہ ویرانہ

ڈھونڈنے والا ستاروں کی گزرگاہوں کا — اپنے افکار کی دنیا میں سفر کر نہ سکا
اپنی حکمت کے خم و پیچ میں الجھا ایسا — آج تک فیصلۂ نفع و ضرر کر نہ سکا
جس نے سورج کی شعاعوں کو گرفتار کیا — زندگی کی شب تاریک سحر کر نہ سکا

بندگی میں گھٹ کے رہ جاتی ہے اک جوئے کم آب
اور آزادی میں بحرِ بے کراں ہے زندگی
آشکارا ہے یہ اپنی قوتِ تسخیر سے
گرچہ اک مٹی کے پیکر میں نہاں ہے زندگی
قلزمِ ہستی سے تو ابھرا ہے مانندِ حباب
اس زیاں خانے میں تیرا امتحاں ہے زندگی

اور آخر میں کسی عظیم الشان میورل Mural جیسی وہ پُر جلال نظم "روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے" جس میں اقبال نے تجربے کے ارتکاز اور بیان کے ایجاز سے ایک میناتور جیسا Miniature Gke حسن پیدا کر دیا ہے۔ صرف ایک بند ملاحظہ ہو:

کھول آنکھ، زمیں دیکھ، فلک دیکھ، فضا دیکھ
مشرق سے ابھرتے ہوئے سورج کو ذرا دیکھ
اس جلوۂ بے پردہ کو پردوں میں چھپا دیکھ
ایامِ جدائی کے ستم دیکھ، جفا دیکھ
بے تاب نہ ہو معرکۂ بیم و رجا دیکھ

یہ ایک متحرک اور حرارت آمیز تصویر ہے اور اسے پڑھتے وقت اس کاغذ سے جس پر یہ نظم لکھی ہوئی ہے، نیز آنچ سی نکلتی محسوس ہوتی ہے۔ یہ سیاہ تختے پر سفید چاک سے کھنچی ہوئی روشنی کی ایک لکیر ہے۔ اپنے بیشتر مشرقی اور مغربی معاصرین کے برعکس، اقبال نے انسان کی ہزیمتوں کا قصہ یا اُن کا مرثیہ نہیں لکھتے۔ وہ ایک نیا رجز پڑھتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ اس موقع پر یہ بات بھی یاد رکھنے کی ہے کہ اقبال کے فکری نظام میں تاریخ اور انسانی تقدیر کی طرف، گردوپیش کی ہولناک افسردگی کے باوجود، زندگی کی ایک نئی تشکیل اور تعمیر کا جو رویہ پیدا ہوا، اس کی بہت بڑی وجہ جرمن اثبات پسندوں (Positivist) سے اُن کی ذہنی اور جذباتی موانست تھی۔ پیام مشرق کے دیباچے میں وہ فرانسیسی انحطاط پسندوں کے برعکس جرمن اثبات پسندوں سے شغف کا اظہار کرتے ہیں اور انحطاطی شعرا کے فنی کمال کی بجائے اثبات پسندوں کے یہاں قدروں سے وابستگی کو اپنی ترجیح کا معیار بناتے ہیں۔ عقلیت اور سائنس کے اسطور Myth کو توڑنے کے بعد اقبال تاریخ کی ایک اپنی Myth بناتے ہیں جس کا مرکزی کردار ان کا مثالی انسان (مردِ مومن) ہے اور اس کی توجہ کا نشانہ اس کی صورتِ حال سے زیادہ اُس کے امکانات ہیں۔

فکرِ اقبال کی سطح پر یہ ایک طرح کی تشکیلِ جدید کا عمل تھا، ہندوستانی نشاۃ ثانیہ کی اُس روایت سے مماثل جس کے سائے میں سوامی دیانند سرسوتی، دویکانند، ٹیگور اور چیتنی رائے کی شخصیتوں کا ظہور ہوا تھا۔ یہاں رام موہن رائے کا تذکرہ میں نے عمداً نہیں کیا

ہے۔ رام موہن رائے تاریخ کے حصار میں سرگرداں نظر آتے ہیں، اُس سے آزاد ہونے کی کوشش کرتے، جب کہ متذکرہ اصحاب اپنے تاریخی اور تہذیبی رشتوں کی بازیافت کو اپنا نصب العین بناتے ہیں، اپنے شعور کو ذی کو لوناتز کر کے نئے سرے سے اپنے ماضی کو سمجھنا چاہتے ہیں۔ علم الاقتصاد پر ایک مختصر سے رسالے (جس کی اشاعت ۱۹۰۵ء میں ہوئی) اور اقبال کے تحقیقی مقالے Development of Metaphysics in Persia (اشاعت ۱۹۰۸ء) کو الگ کر کے دیکھا جائے تو اُن کی پہلی تخلیقی کتاب اسرارِ خودی (۱۹۱۴ء) تھی، شاعر اقبال سے ہمارے تعارف کا پہلا وسیلہ۔ اُن کے اردو کلام کا پہلا مجموعہ بانگِ درا، جیسا کہ ہم پہلے عرض کر چکے ہیں، ۱۹۲۴ء میں منظرِ عام پر آیا، اردو شاعری کے بقیہ تین مجموعے بالِ جبریل، ضربِ کلیم اور ارمغانِ حجاز بالترتیب ۱۹۳۵ء، ۱۹۳۶ء میں (اقبال کے انتقال ۲۱ اپریل ۱۹۳۸ء کے بعد) شائع ہوئے۔ گویا کہ اقبال کی تخلیقی زندگی کا بیشتر حصہ پہلی عالمی جنگ کے بعد کی ذہنی اور جذباتی فضا میں سامنے آیا۔ اردو شاعری کے سیاق میں یہ پورا زمانہ غزلیہ شاعری کے رسمی مضامین اور روایتی اسالیب کے احیا کا تھا اور مغرب میں ایک طرح کی تخلیقی بے سروسامانی اور نامرادی کا۔ اس حقیقت کو سامنے رکھ کر اقبال کی شاعری کا جائزہ لیا جائے اُن کے امتیازات اور اختلافاتِ نظر پر حیرت ہوتی ہے۔ اس عہد کے کسی دوسرے شاعر کے یہاں انسانی کردار کی صلابت اور انسانی منصب کی عظمت کا اتنا گہرا اور پائیدار احساس نہیں ملتا جتنا کہ اقبال کے یہاں — تو کیا یہ سب کسی غیر حقیقی دنیا کے تماشے ہیں؟ صرف آرزومندی ہے اور خواب ہیں؟ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہے۔ اقبال کی فکر اور اُن کی شاعری اور اپنی ٹھوس تاریخی اساس کے باعث اپنی ایک خاص منطق اور دلیل رکھتی ہے۔ حالی اور اکبر کی طرح اقبال بھی اپنی شاعری کا حوالہ تاریخ کو بناتے ہیں، وقت کی بساط پر رونما ہونے والے تمام اہم واقعات کا حساب کرتے ہیں۔ برصغیر کی سیاسی اور معاشرتی حالت سے لے کر عالمی سیاست اور سماج کی حالت تک، حقیقت کے تمام گوشوں پر نظر ڈالتے ہیں اور ایک پرسوز غنائیت سے معمور تخلیقی سطح پر اپنا مقدمہ پیش کرتے ہیں اردو سے قطع نظر ان کے فارسی کلام کے سلسلۂ اشاعت پر نظر ڈالی جائے تو ان کے فکری ہیجان اور تخلیقی اضطراب کا ایک متواتر اور ارتقا پذیر نقشہ بنتا جاتا ہے۔ پیامِ مشرق اور اسرار

ورموز کے بعد زبورِ عجم (۱۹۲۷ء)، جاوید نامہ (۱۹۳۲ء)، مسافر (۱۹۳۴ء)، پس چہ باید کرد اے اقوامِ مشرق (۱۹۳۶ء) کا ذرا سے وقفوں کے بعد ایک تسلسل کی طرح لگاتار سامنے آنا یہ ظاہر کرتا ہے کہ اقبال اپنے آخری لمحے تک فکری اور تخلیقی اعتبار سے مستعد اور مصروف رہے اور ان کے ذہنی وجذباتی سیاق میں کوئی خاص تبدیلی نہیں آئی۔ دوسرے لفظوں میں اسرارِ خودی اور بانگِ درا سے لے کر اقبال کی آخری کتابوں پس چہ باید کرد اور ارمغانِ حجاز تک ایک ہی قصے کی تفصیلات پھیلی ہوئی ہیں۔ اس قصے کا مرکز ہے اقبال کی مشرقیت جس نے ایک ناقابلِ شکست تخلیقی اور فکری میلان کے علاوہ ایک قدر، ایک اخلاقی ضابطے، فنی کمال کے ایک ناگزیر اصول کی حیثیت اختیار کر لی تھی۔

اقبال کی مشرقیت کا نقطۂ عروج اپنے مخصوص ارضی حوالوں سے متعلق ہو جاتا ہے، ان کے ہندوستانی پس منظر کے ساتھ۔ ان کی اوڈیسی، جاوید نامہ (اشاعت ۱۹۳۲ء) اس نظم میں اپنے آسمانی سفر کے دوران اقبال کی ملاقات اس وشوامتر سے ہوتی ہے جو چاند کے ایک غار میں آلتی پالتی مارے اپنی ریاضت اور دھیان میں گم ہے۔ اس کے گرد ایک سفید سانپ حلقہ زن ہے۔ رشی وشوامتر کی آنکھیں سکون سے اور گیان کی روشنی سے معمور ہیں۔ اقبال اور آگے چل کر بھرتری ہری سے ملتے ہیں۔ انہیں محرمِ رازِ زندگی کا نام دیتے ہیں کہ انہی کے فیض سے شبنم کا قطرہ گہر بنتا ہے۔ بھرتری ہری اقبال کو بتاتے ہیں کہ شاعری میں گرمی تابِ طلب اور آرزومندی کی حرارت سے پیدا ہوتی ہے۔ اقبال کی مشرقیت کے اس مخصوص ارضی حوالے کی ضربِ کلیم کی نظم شعاعِ امید میں نمایاں ترجمانی واضح طور پر کی گئی ہے۔ اقبال کہتے ہیں:

اک شوخ کرن شوخ مثالِ نگہِ حور
آرام سے فارغ صفتِ جوہرِ سیماب
بولی کہ مجھے رخصتِ تنویر عطا ہو
جب تک نہ ہو مشرق کا ہر اک ذرہ جہاں تاب
چھوڑوں گی نہ میں ہند کی تاریک فضا کو
جب تک نہ اٹھیں خواب سے مردانِ گراں خواب

اور اس کے بعد کے شعروں میں تو اقبالؔ کی مقامیت اور مشرقیت ایک پُر جوش اور جذباتی عقیدت نامے میں منتقل ہو گئی ہے۔

چشم مہ و پرویں ہے اسی خاک سے روشن
یہ خاک کہ ہے جس کا خذف ریزہ دُر ناب
اس خاک سے اُٹھے ہیں وہ غواصِ معانی
جن کے لیے ہر بحرِ پر آشوب ہے پایاب
جس ساز کے نغموں سے حرارت تھی دلوں میں
محفل کا وہی ساز ہے بیگانۂ مضراب
بُت خانے کے دروازے پہ سوتا ہے برہمن
تقدیر کو روتا ہے مسلمان تہِ محراب

اس نظم میں اقبالؔ جب یہ کہتے ہیں کہ "خاور کی امیدوں کا یہی خاک ہے مرکز" تو اس امید پروری کے ساتھ کئی سوال بھی ان کی بساطِ فکر پر نمودار ہوتے ہیں۔ اقبالؔ کی تخلیقی مہم دراصل ان کے شعور میں پیوست سوالوں کا ہی نتیجہ ہے۔ وہ اپنے آپ کو، اور بالواسطہ طور پر اپنے زمانے کے انسان اور اس کی طبیعی کائنات کو سمجھنے کے لیے مشرق و مغرب کے ماحول میں سرگرداں اور آتش بجاں روحوں سے روشناس ہوتے ہیں، ان کے قائم کیے ہوئے اداروں، فلسفوں اور عقیدوں پر بھی نظر ڈالتے ہیں۔ سائنس ٹکنولوجی، سلطنت، ملوکیت، اشتراکیت اور جمہوریت کے بارے میں طرح طرح کے سوالات اُن کے ذہن میں سر اٹھاتے ہیں۔ ان سوالوں کا جواب پانے کے لیے اقبالؔ کبھی اپنے آپ سے مکالمہ کرتے ہیں، کبھی زمانے سے، کبھی موت سے، کبھی مستقبل سے اور کبھی خدا سے۔ مکالمے کی مختلف سطحیں اور شکلیں اُن کے اشعار میں رونما ہوتی ہیں۔ ان شکلوں کی سب سے زیادہ چہل پہل بالِ جبریلؔ کی نظموں، غزلوں میں دکھائی دیتی ہے۔ جو اقبالؔ کی فکری اور تخلیقی زرخیزی کا سب سے پُر تاثیر مرقع ہے۔ کچھ مثالیں ملاحظہ ہوں۔ اس سلسلے کی شروعات بالِ جبریلؔ کے ابتدائی اشعار سے ہو جاتی ہے:

میری نوائے شوق سے شور حریم ذات میں
غلغلہ ہائے الاماں بت کدۂ صفات میں

گرچہ ہے میری جستجو دیر و حرم کی نقش بند
میری فغاں سے رُست خیز کعبہ و سومنات میں

گاہ مری نگاہ تیز چیر گئی دلِ وجود
گاہ الجھ کے رہ گئی میرے توہمات میں

تو نے یہ کیا غضب کیا مجھ کو بھی فاش کر دیا
میں ہی تو ایک راز تھا سینۂ کائنات میں

گیسوئے تابدار کو اور بھی تابدار کر　　ہوش و خرد شکار کر قلب و نظر شکار کر
عشق بھی ہو حجاب میں حسن بھی ہو حجاب میں　　یا تو خود آشکار ہو یا مجھے آشکار کر
تو ہے محیط بے کراں میں ہوں ذرا سی آب جو　　یا مجھے ہم کنار کر یا مجھے بے کنار کر
میں ہوں صدف تو تیرے ہاتھ میرے گہر کی آبرو　　میں ہوں خزف تو تُو مجھے گوہر شاہوار کر

باغ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں
کار جہاں دراز ہے اب مرا انتظار کر
روز حساب جب مرا پیش ہو دفتر عمل
آپ بھی شرمسار ہو مجھ کو بھی شرمسار کر

یہ تصویریں خدا سے مکالمے کی ہیں۔ اپنے آپ سے مکالمے یا خود کلامی کی ایک غیر معمولی تصویر اقبال کی نظم لالۂ صحرا ہے۔ اس کے کچھ شعر:

یہ گنبد مینائی • یہ عالم تنہائی
مجھ کو تو ڈراتی ہے اس دشت کی پہنائی
بھٹکا ہوا راہی میں بھٹکا ہوا راہی تو

منزل ہے کہاں تیری اے لالۂ صحرائی
غواصِ محبت کا اللہ نگہباں ہو
ہر قطرۂ دریا میں دریا کی ہے گہرائی
اُس موج کے ماتم میں روتی ہے بھنور کی آنکھ
دریا سے اٹھی لیکن ساحل سے نہ ٹکرائی
ہے گرمیِ آدم سے ہنگامۂ عالم گرم
سورج بھی تماشائی، تارے بھی تماشائی

وغیرہ وغیرہ۔ اور آخر میں ایک تصورِ موت سے مکالمے کی جو زماں کی آخری حد ہے اور نئے وقت سے (یا ماضی، حال اور مستقبل سے) مکالمے کا نام بھی دیا جا سکتا ہے۔ یہ اشعار مسجد قرطبہ کے ہیں:

سلسلۂ روز و شب نقش گرِ حادثات
سلسلۂ روز و شب اصلِ حیات و ممات
سلسلۂ روز و شب تارِ حریرِ دو رنگ
جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبائے صفات
سلسلۂ روز و شب سازِ ازل کی فغاں
جس سے دکھاتی ہے ذات زیر و بمِ ممکنات
تجھ کو پرکھتا ہے یہ، مجھ کو پرکھتا ہے یہ
سلسلۂ روز و شب صیرفیِ کائنات
تیرے شب و روز کی اور حقیقت ہے کیا
ایک زمانے کی رو جس میں نہ دن ہے نہ رات
آنی و فانی تمام معجزہ ہائے ہنر
کارِ جہاں بے ثبات، کارِ جہاں بے ثبات
اوّل و آخر فنا، باطن و ظاہر فنا
نقشِ کہن ہو کہ نو، منزلِ آخر فنا

وقت کا یہ تصور مشرقی فکر (بالخصوص اسلام) کے اُس زاویے سے مربوط ہے جس کے مطابق زمانہ خدا ہے اور اُس کی تقسیم یا درجہ بندی کا عمل ایک کارِ عبث ہے۔ وقت "ابدی حال" ہے۔ اس کی تمام جہتوں پر فتح یابی ممکن ہے بشرطے کہ انسان اس کی حقیقت سے مغلوب ہونے کے بجائے اس پر غالب آنے کی استعداد رکھتا ہو:

ہے مگر اس نقش میں رنگِ ثباتِ دوام
جس کو کیا ہو کسی مردِ خدا نے تمام
مردِ خدا کا عمل عشق سے صاحب فروغ
عشق ہے اصلِ حیات، موت ہے اس پر حرام
تند و سبک سیر ہے گرچہ زمانے کی رَو
عشق خود اک سیل ہے سیل کو لیتا ہے تھام
عشق کی تقویم میں عصرِ رواں کے سوا
اور زمانے بھی ہیں جن کا نہیں کوئی نام
عشق کے مضراب سے نغمۂ تارِ حیات
عشق سے نورِ حیات عشق سے نارِ حیات

گویا کہ مکاں بھی زماں ہی کی ایک شکل ہے اور مادّی حقیقت روحانی حقیقت سے الگ اپنا کوئی مفہوم نہیں رکھتی۔ دراصل یہی طرزِ فکر اقبال کے لیے آپ اپنے فریب میں مبتلا تعقل کی تسخیر کا وسیلہ ہے، مغربی اسلوب زیست اور ذہن میں رینگتے ہوئے سوالوں کا ارضِ مشرق کی طرف سے پہلا اور آخری جواب۔ اس جواب میں اقبال کے تمام سروکار ——— تاریخی، تہذیبی، فکری، جمالیاتی، شخصی اور اجتماعی، مقامی اور آفاقی، سمٹ آئے ہیں اُس وقت جب دنیا ایک عالم گیر احساسِ شکست، افسردگی اور انسانی ترجیحات کے سلسلے میں مستقل بے یقینی اور تشکیک کے تجربے سے گزر رہی تھی، جب تاریخ کا پھندا اور روز بروز سخت ہوتا جا رہا تھا۔ اور گھٹن کے ماحول میں زندگی کی بہملیت کے تصور نے ایک اجتماعی میلان کی شکل اختیار کر لی تھی، اقبال کی شاعری معنی کی تلاش اور تشکیل کا ایک عمل کہی جا سکتی ہے۔ اقبال کے زمانے کے کسی دوسرے شاعر کے یہاں فکری رفعت و شکوہ اور فنی

عظمت و کمال کی اس سطح کے ساتھ، ایسی کسی فلسفیانہ جستجو کا سراغ نہیں ملتا۔ اپنی جدو جہد میں اقبال جو کامیاب ہوئے تو اس لیے کہ ان کا وژن بہت مستحکم اور مربوط تھا۔ اردو کی شعری روایت میں اس طرح کے Integrated یا ناقابلِ تقسیم بصیرت کی مثال ہمیں اقبال سے پہلے صرف غالب کے یہاں ملتی ہے۔ انسانی وجود سے متعلق فکری حوالوں کی یہ کثرت دنیا کے بہت کم شاعروں کے حصے میں آتی ہے۔ زماں کیا ہے؟ مکاں کیا ہے؟ اقبال کے نظامِ فکر میں جیسا کہ ہم کہہ چکے ہیں، یہ ایک ہی حقیقت کے دو نام ہیں۔ اور عشق، عقل، عمل، خودی، جبر و قدر، فرد اور اجتماع، وطنیت اور بین الاقوامیت، تاریخ اور مافوق التاریخ، قوم اور ملت کے مسائل اور ان سے منسلک سوال، اقبال کی شاعری کا عقبی پردہ ہیں۔ ان کا شعور شروع سے اخیر تک انہی سوالوں میں گھرا رہا —— یہ شاعری محض ایک ساختیہ، الفاظ کا ایک مجموعہ نہیں ہے، ایک ضرور، غیر روایتی تصورات کے حامل ایک شعور کی وساطت سے یہ شاعری ایک تہذیبی تجربہ، ایک بیانیہ، ایک واردات بھی ہے۔ اقبال نے یہ کہتے ہوئے کہ "کارِ جہاں دراز ہے اب مرا انتظار کر" دراصل اُسی انتظار کی طرف اشارہ کیا تھا جس کا خواب دنیا ایک زمانے سے دیکھ رہی ہے اور مغرب نے جس کی طرف سے آنکھیں پھیری تھیں کیونکہ عالمی جہات رکھنے والی ایک جنگ کا سایہ اُس وقت بہت گہرا تھا۔ میکس ایسٹ مین (Max Eastman) نے اپنی عہد آفریں کتاب The literary Mind Its Place In an Age of Science (اشاعت ۱۹۳۱ء) میں کیا تھا کہ اب ہماری زندگی کے معنی کا تعین ادب کے بجائے سائنس کرے گی کیونکہ سائنس نے شاعری کو ہمارے شعور سے بے دخل کر دیا ہے اور شاعری نے سائنس کی آمریت کے سامنے گھٹنے ٹیک دیے ہیں۔ ادب کے نقاد بھی اس شک میں پڑ گئے تھے کہ اب سائنسی ڈسکورس کے بالمقابل کوئی شعری ڈسکورس قائم کیا جا سکتا ہے۔ اس سلسلے میں دو ثقافتوں (سائنسی اور ادبی) کی بحث (سی۔ پی۔ اسنو کے واسطے سے) نے ایک عالم گیر حجم اختیار کر لیا تھا جس کی تفصیلات سے اس دور کی ادبی تاریخیں بھری پڑی ہیں۔ آئی۔ اے۔ رچرڈز نے اس اعتراف کے ساتھ کہ سائنس نے بے شک ہمارے خیالات کی دنیا میں معنی خیز تبدیلیوں کو راہ دی ہے، یہ رائے بھی ظاہر کی کہ شعور کی دنیا میں سائنس کی پیدا کردہ تبدیلیوں سے مطابقت پیدا کرنے کا ایک

طریقہ یہ بھی ہے کہ ہم اپنے شعری افکار، ایقانات اور مذاق پر نظر ثانی کریں لیکن علاوہ ان تمام باتوں کے رچرڈز نے یہ بھی کہا تھا کہ شاعری نہ صرف یہ کہ ہمارے نازک ارتعاشات کو منظم کرتی ہے، اُس کا بخشا ہوا تجربہ بھی زیادہ گھنا اور زیادہ پیچیدہ ہوتا ہے۔ اقبال کی شاعری دراصل اسی تاثر کی تفسیر ہے۔ یہ شاعری ایک عظیم اور مہیب بحران کے دور کی سوغات ہے۔ اس عہد کے ایک رمز شناس سماجی مفکر (فریڈرک جے۔ ہوف مین) کے لفظوں میں "ادب اگر تاریخ کے لیے اہم ہے تو اس لیے نہیں کہ اس کی حیثیت ایک سماجی دستاویز کی ہے یا یہ کہ ادب سیاسی اور فکری تاریخ کا حاشیہ (فوٹ نوٹ) ہے، بلکہ ادب کی اہمیت کا سبب اصلاً یہ ہے کہ اپنے عہد کے سب سے نمایاں مسئلوں کے تشخص اور تفہیم کا ایک زیادہ شدت آثار اور کھرا اور معتبر وسیلہ بھی ادب ہی فراہم کرتا ہے۔" اسی نقطۂ نظر کی نشاندہی اور تصدیق اقبال کی شاعری سے ہوتی ہے۔ راشد نے اِس بوڑھی، بنجر زمین سے ابھرنے والے جس سوال "کہاں سے کس سبو سے کاسۂ پیری میں مے آئے" کی گونج بعد کے زمانے میں سنی، اقبال کی شاعری نے وہی سوال زمانے کی تختی پر بہت پہلے ثبت کر دیا تھا اس اضافے کے ساتھ یہ شاعری ایک پریشاں ساماں انسانی صورت حال کی گواہی نہیں، اُس کے آشوب سے نپٹنے اور نکلنے کا راستہ بھی دکھاتی ہے۔ اقبال اپنے عہد کے پہلے شاعر ہیں جنھوں نے زمانے کی عدالت میں مشرق کا مقدمہ پیش کیا ہے اور مغرب کی اندرونی تضادات سے بھری ہوئی، بہ ظاہر روشن، مگر اندر سے اندھیری دنیا کا چہرہ بھی زمانے کو دکھایا ہے۔ اس سلسلے میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ اقبال کی فکر تمام قومی اور علاقائی تعصبات سے آزاد رہی اور مغرب پر انہوں نے نظر ڈالی تو اس احساس کے ساتھ کہ:

نہ مشرق اس سے بری ہے نہ مغرب اس سے بری
جہاں میں عام ہے قلب و نظر کی رنجوری

یہاں اس تفصیل میں جانے کا موقع نہیں کہ اقبال کے ممتاز ہندوستانی معاصرین اور مفکرین، مثلاً اروبندو گھوش، رابندر ناتھ ٹیگور اور گاندھی جی کے ادراکات ان معاملات میں اقبال سے بہت مختلف تھے۔

☆☆

حسرت کی سیاسی شاعری

حسرت کی زندگی میں عظمت کے اور شاعری میں صداقت کے عناصر اس حد تک نمایاں ہیں کہ اُن میں کسی طرح کے ابہام اور پیچیدگی کا ہمیں مطلق احساس نہیں ہوتا۔ اُن کے یہاں شخصیت کی بڑائی اور شاعری کی سچائی اپنے اظہار کی کسی شعوری کوشش کے بغیر بھی صاف دکھائی دیتی ہے۔ اُن کی زندگی پر ایک نا قابلِ یقین افسانے کا گمان ہوتا ہے۔ اُن کی شاعری ایک سیدھی سادی، مگر دلچسپ آپ بیتی کا تاثر قائم کرتی ہے۔ ایک بات جو حسرت کی زندگی اور شاعری میں مشترک ہے، وہ ایک طرح کی بے لوثی اور معصومیت ہے۔ ایک عجیب و غریب قناعت پسندی ہے۔ اپنے آپ سے بے پروائی اور استغنا کی ایک رفیع اور جلیل کیفیت ہے۔ حسرت کی زندگی اور شاعری، دونوں کو کسی بیرونی سہارے کی، کسی آرائش کی حاجت نہیں حسرت اپنی چھوٹی سی دنیا میں مگن رہتے ہیں۔ اُن کا بے نیاز دل ہر دو جہاں سے غنی نظر آتا ہے۔ لیکن، ان تمام باتوں کے باوجود، حسرت ہمیں زندگی اور شاعری، دونوں سطحوں پر توجہ کے مستحق اور اہم دکھائی دیتے ہیں۔ چنانچہ اردو شاعروں کی کوئی بھی صف جمائی جائے، اُس میں حسرت کی جگہ محفوظ رہے گی اُن کی شاعری نہ تو بڑے امکانات کی شاعری تھی، نہ ہی یہ کہا جا سکتا ہے کہ حسرت اپنے معاصرین پر شعری کمال کے اعتبار سے فوقیت رکھتے تھے۔ پھر بھی، حسرت کے عہد میں سب سے پہلے ہماری نظر حسرت پر ہی ٹھہرتی ہے۔ وہ موضوعِ بحث بنیں جب بھی مرکزِ توجہ ضرور بنتے ہیں۔ حسرت کے عہد کا تصور حسرت کے بغیر کیا جائے تو ایک عجیب سناٹے کا احساس ہوتا ہے۔

اب جہاں تک حسرت کی سیاسی شاعری کا تعلق ہے۔ تو اسے اُن کی تخلیقی زندگی کے بس ایک اتفاقی واقعے کے طور پر دیکھنا چاہیے۔ یہ واقعہ اپنی مجموعی قدر و قیمت کے لحاظ

سے نہ تو غیر معمولی ہے۔ نہ کسی ایسی سطح کا احساس دلاتا ہے جو دیر تک تجزیے کا بوجھ اٹھا سکے
جس طرح یہ ایک حقیقت ہے کہ حسرتؔ کی شخصیت میں عظمت کے باوجود گہرائی نہیں ہے،
اُسی طرح یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ اُن کی شاعری میں سچائی کے باوجود وسعت نہیں ہے۔
حسرتؔ کی سیاسی شاعری کا مفہوم محض اُن کے سوانحی سیاق میں متعین ہوتا ہے۔ دوسرے
لفظوں میں یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ حسرتؔ کی سیاسی شاعری اُن کی زندگی کا ایک زاویہ ہے
اور بس۔ یہ زاویہ حقیقت کی کوئی ایسی تعبیر مہیا نہیں کرتا جس کو حسرتؔ کی زندگی سے الگ
کرکے دیکھا جاسکے۔

حسرتؔ کے سیاسی تجربوں کی بنیادیں کیسی مضبوط اور استوار تھیں۔ اور ان
تجربوں میں کیسی غیر معمولی شدت اور صداقت تھی۔ مگر ان کا بیان کرتے وقت نہ تو حسرتؔ
کے سانس کی رفتار تیز ہوتی ہے۔ نہ پڑھنے والے کے حواس تک ان کی آنچ پہنچتی ہے۔ اس
کا سبب کیا تھا؟

اصل میں سیاسی شاعری تخلیقی اظہار کے ایک نہایت مشکل مرحلے کی حیثیت
رکھتی ہے پابلو نیرودا کا ذکر کرتے ہوئے، مارکیز نے ایک موقع پر کہا تھا —— ''میں نیرودا
کو بیسویں صدی کا کسی بھی زبان میں، سب سے بڑا شاعر سمجھتا ہوں، حتیٰ کہ جب وہ مشکل
مقام میں پھنس جاتا تھا —— مثلاً اُس کی سیاسی، اُس کی جنگی شاعری، تب بھی شاعری
بذاتِ خود ہمیشہ اوّل درجے کی رہتی تھی —— نیرودا ایک قسم کا شاہ میداس تھا، وہ جس چیز
کو چھو لیتا تھا شاعری بن جاتی تھی۔'' ظاہر ہے کہ یہ جادوئی لمس ایک ایسی دولت نایاب ہے
جس کا سراغ سیاسی واردات کے ترجمانوں میں ہمیں اقبالؔ اور فیضؔ کے علاوہ اپنے کسی بھی
شاعر کے یہاں نہیں ملتا۔ لیکن اردو میں سیاسی شاعری کی جو بھی روایت موجود ہے، اُس
میں مثال کے طور پر کئی شہر آشوب ایسے لکھے گئے، اور شبلیؔ یا اکبرؔ سے لے کر ہمارے عہد کے
ترقی پسند شعرا تک، ایسی متعدد نظمیں کہی گئیں جو اپنی شاعرانہ قدر و قیمت اور اپنی حسیت
کے اعتبار سے اہم دکھائی دیتی ہیں۔ ان نظموں میں سیاسی تجربہ ایک ایسی تخلیقی واردات کا
حصہ بن گیا ہے جو اپنی دیرپائی کے سبب قیمتی محسوس ہوتی ہے۔ یہ واردات حسی کیفیتوں
اور اظہار و بیان کی سطح پر مختلف سمتوں میں اپنے معنی کی توسیع کرتی ہے۔ مثال کے طور پر شبلیؔ

کے یہاں فرنگی سیاست کے خلاف برہمی کا احساس ہے اور اس احساس نے ایک گہرے روحانی احتجاج کی شکل اختیار کر لی ہے۔ اسی طرح اکبر کے یہاں حقائق کی ہولناکی کے نتیجے میں پیدا ہونے والی افسردگی کتنے پردوں سے چھن کر سامنے آتی ہے۔ غصے، ملال اور طنز کی جتنی کیفیتیں ہمیں شہر آشوب کا بیان کرنے والوں کے یہاں ملتی ہیں ان سے اردو میں احتجاجی شاعری کا ایک وسیع منظر یہ بھی ابھرتا ہے۔

حسرت کے سیاسی تصورات بہت منظم نہ سہی، مگر اپنے مقاصد کے لحاظ سے بہت واضح تھے۔ اُن میں وہی سچائی تھی جو حسرت کی زندگی میں تھی۔ مگر وہ جو ایک شاعرانہ ہیجان اور جذباتی ابال کا تاثر حسرت کی پوری شاعری پر چھایا ہوا ہے، اُس کا سایہ حسرت کی سیاسی شاعری پر بھی پڑا۔ اِس تاثر کو کسی بڑے شعوری احتجاج یا کسی نیم فلسفیانہ برہمی اور اداسی کی کوئی ایسی جہت نہیں مل سکی جو حسرت کو ایک نامانوس اور نو دریافت تخلیقی کائنات کا راستہ دکھا سکے۔ ایسا لگتا ہے کہ حسرت اپنی روزمرہ بصیرت اور اپنی عام ہستی کے حدود کو پار کرنے کی طلب سے شاید محروم تھے۔ اور اپنی اس کوتاہی کا خود انہیں بھی احساس تھا۔ کیسی عجیب بات ہے کہ ایک ایسا شاعر جس کا نصف سے زیادہ کلام جیل خانے میں کہا گیا اس کی اپنی سیاسی زندگی کے بنیادی اور حقیقی ارتعاشات بھی اُس کی شاعری میں کوئی گہری گونج نہیں پیدا کر سکے۔ وہ قید و بند کی سختیوں کا ذکر بھی کرتا ہے تو اس طرح گویا کہ ڈائری لکھ رہا ہو۔ کسی بھی سیاسی تجربے کے مرکز پر حسرت پل دو پل سے زیادہ کے لیے ٹھہرتے ہی نہیں۔ اس سے اُن کی سادگی اور اپنے آپ سے بے نیازی کا اظہار تو ہوتا ہے، تجربے کی گرفت اور شدت کا نہیں۔ حسرت کا جی لگتا ہے یا تو صرف اپنی روداد محبت کے بیان میں۔ انجمن ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس میں، حسرت کی تقریر کا جو خلاصہ سجاد ظہیر نے، روشنائی میں دیا ہے، اس سے صاف پتہ چلتا ہے کہ حسرت کو اپنے حدود کا علم بھی تھا اور وہ ان سے باہر آنے کا جذبہ بھی رکھتے تھے۔ انھوں نے کہا تھا —— ''جب میں ادیبوں کے سامنے یہ نصب العین پیش کر رہا ہوں (قومی آزادی کی تحریک کی ترجمانی، سامراجیوں کی مخالفت، عوام کے دکھ سکھ اور ان کی تمناؤں کا اظہار، سوشلزم بلکہ کمیونزم کی تلقین وغیرہ) تو خود اس پر عمل کیوں نہیں کرتا؟ ظاہر ہے کہ میری شاعری میں اس قسم کی کوئی بات نہیں ہوتی۔

لیکن آپ کو اس کی طرف کوئی توجہ نہیں کرنا چاہیے۔ وہ ہوسنا کی کی شاعری ہے۔ اُس کا مقصد تفنن اور تفریح ہے۔ آپ کا مقصد اس سے بلند ہونا چاہیے... شاعری کے معاملے میں آپ کو میری تقلید کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ بلکہ میں خود اس قسم کے نئے ادب کی تخلیق میں آپ کی پوری مدد کروں گا۔'' اس تقریر میں حسرت نے یہ بھی کہا تھا کہ ''اب پرانی باتوں سے کام نہیں چلے گا'' جبکہ اس واقعے سے کوئی تیس بتیس برس پہلے (''علی گڑھ منتھلی''۔ جلد ۱، شمارہ ۳، مارچ ۱۹۳۱ء) بہت زور دے کر یہ کہہ چکے تھے کہ ''وہ زمانہ قریب ہے جبکہ انداز سخن خود بخود بدل جائے گا۔ لیکن یہ یاد رہے کہ اُس وقت بھی پرانی شاعری کے بغیر کام نہیں چلے گا۔'' حسرت کا خیال تھا کہ نیا انداز سخن وضع کرنے کے لیے صرف نئی تشبیہیں اور نئے استعارے پیدا کر لینا کافی نہیں۔ ان سب کے لیے ''پہلے کمال سخن کی ضرورت ہوگی اور وہ بغیر پرانی شاعری کی مدد کے ممکن نہیں۔'' غرض کہ ایک کشمکش اور ایک تضاد سے حسرت خود کو ہمیشہ دوچار پاتے تھے اور امکان بھر اس مسئلے سے نمٹنے کی انہوں نے کوشش بھی کی۔ لیکن کوشش کا نتیجہ بہت بامعنی اس لیے نہیں ہو سکا کہ مزاجاً حسرت ایک شریف النفس اور شرمیلے قصباتی آدمی تھے، ایک خاص طرح کی روایتی وضع اور ایسی عادتوں کے پابند جو انہیں کسی بڑی حسیت کی اجازت نہیں دیتی تھیں۔ محسوس یہ ہوتا ہے کہ اُن کی بصیرت ایک دوراہے پر ٹھٹکتی ہے، کچھ سوچتی ہے زیرِ لب کچھ کہتی ہے پھر وہ اپنی جانی پہچانی راہ پر لگ جاتے ہیں اور شاعری کے ذریعے ایک عام تہذیبی فریضے کی ادائیگی میں مصروف ہو جاتے ہیں۔

حسرت کی عشقیہ شاعری میں اپنی معاشرت اور تہذیب سے وابستگی نے حقیقت اور واقعیت کا ایک خاص رنگ پیدا کیا ہے۔ اسی طرح حسرت کی سیاسی شاعری میں اپنے عہد کی قومی زندگی سے مناسبت اور ربط کا احساس ایک طرح کی دردمندی اور خلوص تو پیدا کرتا ہے، لیکن اُس سے یہ تاثر بھی ابھرتا ہے کہ بڑی سیاسی شاعری محض بڑے مقاصد کی اطاعت سے وجود میں نہیں آتی۔ بے شک، حسرت کو خیالوں کے ساتھ ساتھ انسانوں سے بھی دلچسپی تھی اور ارضیت کے مظاہر سے تعلق خاطر کے معاملے میں تو حسرت شاید اپنے تمام معاصرین سے آگے تھے۔ مگر کچھ تو اس لیے کہ حسرت نے کوئی درجن بھر گیت اور گنتی

کی کچھ نظموں سے قطع نظر اپنا سروکار بیشتر غزل کی صنف سے ہی رکھا، اور کچھ اس لیے کہ حسرت کی طبیعت میں ایک فطری بے صبری تھی جس نے انھیں بڑے مسائل پر ہم لرسوچنے اور اُن سے پیدا ہونے والے مسئلوں کو تو خون میں جذب کرنے کا موقع نہیں دیا۔ قومی شخصیتوں پر اُن کی نظمیں کسی بڑے ادراک سے یکسر خالی ہیں۔ قومی سانحوں تک کا ذکر وہ عام طور سے بہت رواروی کے انداز میں کرتے ہیں۔ غزلوں میں سیاسی اشارے حسرت کے یہاں تقریباً اُسی پامال طریقے سے ابھرے ہیں جن کی مثالیں ہمیں مشاعرہ باز قسم کے شعرا کے کلام میں خوب ملتی ہیں۔

وہ بار بار سزا جرم عشق پر دیتے
مگر قصور وہی بار بار ہم کرتے

کیا سمجھتا ہے اسیرانِ قفس کو صیاد
دل ہلادیں جو کبھی دردسے فریاد کریں

محوِ گلہ ہیں یہ عنادل کہ چمن میں گویا
خوفِ گلچیں کا نہیں خطرۂ صیاد نہیں

مانا کہ یہ شعر بُرے نہیں ہیں۔ مگر ان میں کوئی ایسی خوبی بھی نہیں جو انھیں سیاسی شاعری کی بڑی مثال بنادے۔ انھیں ہم شبلی اور اکبر کی نظموں کے مقابلے میں بھی بہر حال کم تر پاتے ہیں۔ اور اس سے آگے بڑھ کر جوش، فیض، سردار، مخدوم کی حسیت سے ان کا موازنہ کریں تو ان کی تنگ دامانی کا احساس اور زیادہ قوی ہو جاتا ہے۔ عجیب بات ہے کہ حسرت اپنی حسیت کے تین مرکزی دائروں — عشق، تصوف، سیاست میں سوائے عشق کے تصوف اور سیاست دونوں میں خود کو پوری طرح منکشف نہیں کر پاتے۔ حسرت کے بعد نمایاں ہونے والے کئی ترقی پسند غزل گو، اس واقعے کے باوجود سیاسی سرگرمی اور تجربے کے میدان میں حسرت سے پیچھے ہیں، روایتی علائم کی مدد سے سیاسی واردات کا بیان کہیں زیادہ طاقت اور اثر کے ساتھ کرتے ہیں۔ حسرت جو اپنے سیاسی اشعار میں ادراک اور احساس کی اعلا سطحوں تک نہیں پہنچ سکے، تو اس کا سبب حسرت کی خامکاری نہیں تھی۔ اس کا سبب یہ تھا کہ حسرت مزاجاً بڑی عشقیہ شاعری اور بڑی سیاسی اور سماجی شاعری کے لیے

موزوں نہیں تھے۔ وہ ایک سچے کھرے عاشق تھے۔ تصوف کے معاملات سے شغف اور بعض برگزیدہ شخصیتوں سے گہری عقیدت رکھتے تھے۔ سیاست میں بھی مخلص اور ایمان دار تھے اور اپنے ایقانات کے سلسلے میں نہایت پُر جوش اور جذباتی۔ لیکن ان میں سے کوئی بھی تجربہ حسرت کی روح کا آشوب نہیں بنتا۔ اُن کے احساسات اور تصورات کی دنیا میں زیادہ سے زیادہ بس ایک ہلچل سی پیدا کرتا ہے۔ حسرت کی سادہ لوحی، نشاط پرستی، امید پروری اور ناصبوری اُنہیں انسانی تجربوں کے سنگین اور سخت مرحلے میں زیادہ دیر ٹھہرنے نہیں دیتی۔ اپنے جذبات سے الگ ہونے کی حسرت کو نہ طلب ہے، نہ عادت، حسرت کے جذبات ہی اُن کا اصل شناس نامہ ہیں۔ اور چونکہ ان جذبات کا دائرہ بڑی حد تک مانوس اور متعین ہے اس لیے حسرت ہمیں متوجہ تو کرتے ہیں، ہماری حیرتوں کو جگاتے نہیں۔ حسرت سے ہمارا تقاضہ اس سے زیادہ کا تھا کیونکہ حسرت کے پاس سچے تجربوں، جذبوں، خیالوں کا ایک ایسا شاندار ذخیرہ تھا جو اُن کے ہم عصروں میں کسی اور کے یہاں دکھائی نہیں دیتا۔ اپنے راستے کی سب سے بڑی دیواری خود حسرت بن گئے۔

جوشؔ کی یاد میں

اقبالؔ کے بارے میں فراقؔ صاحب کا خیال تھا کہ ان کا لہجہ اپنی ''درشتگی اور اکھڑپن'' کی وجہ سے ہندوستانی ادبیات کے بعض صالح عناصر (مثلاً گھلاوٹ، نرمی، چمکار) کی نفی کرتا ہے، اس کے برعکس جوشؔ کے بنیادی اسلوب کو فراقؔ صاحب نے ہمیشہ قدر کی نگاہوں سے دیکھا۔ متعدد موقعوں پر فراقؔ صاحب نے جوشؔ کو اردو کے معاصر ادبی معاشرے کی اہم ترین شخصیت سے تعبیر کیا ہے۔ اس انداز نظر کے سبب فراقؔ صاحب کی سخن فہمی سے زیادہ اقبالؔ کے سلسلے میں ان کے بعض تعصبات کی نشاندہی ہوتی ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ یہ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ جوشؔ کی شاعری فکری سطح پر، اُس نوع کی حدیں قائم نہیں کرتی جو بالعموم اقبال سے منسوب کی جاتی ہیں۔

ایک کے اثبات کے لیے دوسرے سے انکار یہاں بظاہر غیر ضروری تھا کہ اقبالؔ اور جوشؔ دونوں کی دنیائیں، مماثلت کے چند تین پہلوؤں کے باوجود ایک دوسرے سے کلیتاً مختلف تھیں۔ اس اختلاف کی بنیاد اقبالؔ اور جوشؔ کے اسالیب اظہار بھی ہیں اور ہمارے زمانے کے فرد نیز اس کی اجتماعی کائنات کے رویے بھی۔ جس طرح فیضؔ کی شاعرانہ حیثیت کے تعین کے لیے، جوشؔ سے ان کا موازنہ دور ازکار ہے، اسی طرح جوشؔ کی تقویم انھیں اقبالؔ کے حوالے سے سمجھنے کی محتاج نہیں ٹھہراتی۔ اشتراک کا صرف یہ عنصر کہ اقبالؔ اور جوشؔ کے فکری منطقوں کی اساس بیسویں صدی کے سیاسی، سماجی اور تاریخی حقائق پر قائم ہے، اپنی صراحت کے باوجود، جوشؔ کی اہمیت اور مرتبے کی شناخت میں ہمارے لیے زیادہ کارآمد نہیں ہوسکتی۔ اپنے عہد کی صورت حال اور عام انسانی مسائل کی طرف دونوں کے زاویے مختلف تھے، دونوں کا تصور تاریخ ایک دوسرے سے مختلف ہی نہیں متضاد

بھی تھا۔ پھر سب سے بڑی بات تو یہ ہے کہ دونوں کی تخلیقی طینت کے عناصر ترکیبی جدا جدا تھے۔ اقبالؔ کی شاعری کا مجموعی مزاج ان کی مشرقیت کے باوجود ان کی مغرب شناسی کا مرہون منت تھا، چنانچہ ان کے شعر کی خارجی ہیئت اپنی روایت کا عطیہ ہوتے ہوئے بھی اپنی داخلی بُنت اور ساخت کے لحاظ سے مغربی ہے اور مشرقی ادب کے مشاہیر سے زیادہ ہمیں مغربی زبانوں کے اُن شعراء کی یاد دلاتی ہے جنھوں نے فکری شاعری کو ایک نیا مزاج اور معیار عطا کیا۔ رومیؔ اور حافظؔ اقبالؔ کے تجربوں کا اجتماعی پس منظر فراہم کرتے ہیں، ان تجربوں کی تعبیر و تفہیم کے لیے ہمیں بہر حال مغربی فکر اور ادب کے بعض جلیل القدر ترجمانوں سے رجوع کرنا پڑتا ہے۔ شعر کی ماہیت اور حقیقت، نیز عمل و ردِ عمل کی وہ صورتیں جو مغربی اساتذہ کے حوالے سے سامنے آئیں، انہی میں ہمیں اقبالؔ کی فنی سرشت اور امتیازات کا سراغ بھی ملتا ہے۔ شاید اسی لیے بیسویں صدی کی وجودی فکر، اور اس کے واسطے سے صنعتی تمدن اور سائنسی عقلیت کے تئیں مغرب کے نئے، پیچیدہ اور تناؤ کی ایک مستقل کیفیت سے دوچار انسان کے تجربوں کی بازگشت بھی ہمیں اقبالؔ کی شاعری میں صاف سنائی دیتی ہے۔ یہ انسان صرف مغربی تہذیب کے تصادمات کا مظہر نہیں بلکہ عہد حاضر کا انسان ہے جس کی تشکیل پندرہویں صدی اور سولہویں صدی کی مغربی نشاۃ ثانیہ کے ہاتھوں ہوئی اور جو بالآخر پہلی جنگ عظیم کے بعد کا آپ اپنے سے گریباں گیر آفاقی انسان بن گیا۔ اس میں شک نہیں کہ اس انسان کی صورت گری میں اقبالؔ نے اپنی مخصوص تاریخ اور روایات کے حوالوں سے مدد لی ہے لیکن اس کی مشرقیت محض ایک التباس ہے اور اس کی نوعیت اس نئے انسان کی ''مشرقیت'' سے مختلف نہیں جسے لارنس نے مغرب کی نجات کا وسیلہ قرار دیا تھا۔ اس پس منظر میں مشرقیت کا مفہوم جغرافیائی نہیں بلکہ ایک نئے تہذیبی، جذباتی اور نفسیاتی تناظر سے مشروط ہے۔

جوشؔ کا ذہن اپنے حدود اور اپنے حاضر کے جبر کی وجہ سے نہ تو مشرق و مغرب کی اس تعبیر کا متحمل ہو سکتا ہے جس کے نشانات اقبالؔ کی شاعری اور افکار میں ملتے ہیں، نہ ہی اس کی شعری حسیت اور کردار کی تعمیر میں وہ قوتیں سرگرم ہو سکیں جن کا منظر نامہ شعر و ادب کے عالمی اور آفاقی معیاروں نے ترتیب دیا تھا اور جن تک اقبالؔ کی رسائی مغربی ادبیات

اور افکار کے واسطوں سے ہوئی تھی۔ اقبالؔ کی شاعری میں لہجے کا مفکرانہ جلال اسی لیے جوشؔ کی خطیبانہ بلند آہنگی سے الگ ایک بہت مختلف اور وسیع اور پر پیچ فکری کائنات سے وابستگی کی خبر دیتا ہے۔ اقبالؔ جذبے اور آگہی کی دوئی کو مٹاتے ہیں اور اسے ایک نئی ہمہ گیر بصیرت کا بدل ٹھہراتے ہیں جب کہ جوشؔ کا جذبۂ آسودگی دراصل ان کے افکار کی سطحیت اور بصیرت کے فقر کا حجاب بن کر ابھرتا ہے اور اپنے قاری سے جذبے ہی کی سطح پر تعلق استوار کرتا ہے۔ فکر کے شکوہ اور اس کے طمطراق کی راہیں متوازی نہیں ہوتیں کہ ایک کا حرف آغاز قلندرانہ جذب وسکوت ہے، دوسری کا فکری تشنج اور اس کے ساتھ سائے کی طرح لگا ہوا جذباتی اشتعال و ہیجان۔ یہ امر محض اتفاقی نہیں کہ جوشؔ شعر کے معنی کی دو ٹوک اور براہ راست ترسیل کے قائل تھے اور جوشؔ کے برعکس اقبالؔ نے شعر کو اس حرف تمنا کا مترادف قرار دیا تھا جس کی حقیقت ابہام واسرار کے ایک ناگزیر عنصر کی تابع ہوتی ہے۔ اقبالؔ نے اپنی غزل کو آتش رفتہ کے سراغ کا ذریعہ بتایا تھا کہ رفت وبود کے اسی آئینے میں آئندہ کے ادراک کا رمز بھی مضمر ہے جب کہ جوشؔ کی مستقبل بینی رفتگاں کے تجربے سے کوئی بھی علاقہ رکھنے پر آمادہ نہیں تھی۔ ایک کے لیے ماضی، حال اور مستقبل ایک بسیط سچائی کے قطعے تھے، دوسرے کے لیے ماضی حرف گزشتہ کا ہم معنی وہم راز تھا۔

تصورات کی شاعری اقبالؔ اور جوشؔ دونوں کا نشان امتیاز ہے لیکن دونوں کے تصورات کی نوعیتیں اس درجہ مختلف ہیں کہ ان کے فنی تبدل کا عمل اور ردعمل یا حاصل ایک ہو ہی نہیں سکتا تھا۔ یہ کہنا تو جوشؔ کے ساتھ زیادتی ہوگی کہ تصورات ان پر تجربوں کی صورت میں وارد نہیں ہو سکے۔ اپنی مجرد سطح پر تصورات کی حیثیت ایسے خالی خولی ذہنی تجربوں کی ہوتی ہے جو بڑی شاعری تو کیا اچھی شاعری کا خام مواد بھی نہیں بن سکتے۔ چنانچہ شعری وسائل کا استعمال اقبالؔ کی طرح جوشؔ کے کلام میں بھی وافر دکھائی دیتا ہے۔ تاہم جوشؔ کے تصورات میں یک سمتی اور عمومیت کا جو ماحول ملتا ہے اس کا سبب یہ ہے کہ ان کے دائرے اور حدود متعین ہیں، جذباتیت کے باوجود منطقی اور تعمیری (Constructive) ہیں۔ تخلیقیت کے اوصاف بالعموم اس میں اس لیے نہ پیدا ہو سکے کہ ان کا ارتقا ہمیشہ واضح خطوط پر ہوتا ہے اور ایک مانوس استدلال ان کا پیچھا کرتا رہتا ہے۔ ان میں اپنے وقت اور مقام کی بساط

سے ارتفاع کی کیفیتیں خال خال ہی نمودار ہوئی ہیں۔ یہ شاعری حواس سے زیادہ ایک جذباتی ذہن کی بیداری کا پتہ دیتی ہے اور اپنے مقررہ مقاصد تیز طے شدہ منہاج سے سرِ مو اختلاف کو روا نہیں رکھتی۔ گرد و پیش کی دنیا کا خارجی پیکر اس کے لیے اتنی بڑی حقیقت ہے کہ اس کی تہہ میں اسے کسی بعید تر سچائی کا بھید نہیں ملتا اور اس کے واسطے سے کوئی ازلی وابدی رمز نہیں کھلتا۔ یہ آشوب ایک سیدھی سادی باخبری کا ہے جو تخلیقی جذب اور گم شدگی کے رازوں سے ناواقف ہے اور اس کی پُراسرار توانائیوں سے کام لینا نہیں جانتی۔

یہاں ایک واقعے کا ذکر بے محل نہ ہوگا۔ روایت ہے کہ جوشؔ نے آئن شائن کے مسئلہ اضافیت کی بابت اپنے ایک دوست سے کچھ وضاحتیں طلب کیں۔ اس استفسار پر کہ یہ تلاش مقصود کیوں ہے جوشؔ نے جواب دیا کہ وہ نظریۂ اضافیت کو نظم کرنا چاہتے ہیں، اگر ایک طرف یہ واقعہ اپنے وقت کے ساتھ چلنے کی خواہش کا اشاریہ ہے تو دوسری طرف اس سے جوشؔ کے شعری طریق کار پر بھی کچھ روشنی پڑتی ہے۔ اس طریق کار کی رفاقت میں بیان کی شاعری بیان ہی کی شاعری رہے گی، شعری بیان نہ بن سکے گی کہ اس کی اولین شرط تجربے کا تخلیقی ہونا ہے۔

یہ باتیں میں اعتراض کے طور پر نہیں کہہ رہا ہوں، نہ ہی ان کا مقصد جوشؔ کے شاعرانہ مرتبے کی تخفیف ہے۔ عرض یہ کرنا ہے کہ جوشؔ کو سمجھنے کے لیے جس تناظر کی ضرورت ہے اُس کی تلاش سے زیادہ، جوشؔ کے مداحواں نے سروکار اقبالؔ اور جوشؔ کے موازنے سے رکھا اور یہ حقیقت فراموش کردی کہ دونوں میں زمانہ مشترک سہی، مگر زمانے کی طرف اُن کی نظر کے زاویے دو مختلف تخلیقی طبائع کی نشاندہی کرتے ہیں۔ دونوں کے فکری سرچشمے، تخلیقی تفاعل کے میدان اور اپنے تجربوں کے اظہار و انکشاف سے وابستہ مقاصد الگ الگ ہیں۔ بعض حضرات نے جوشؔ کے مطالعے میں اقبالؔ سے اُن کے مقابلے کو اس لیے ناگزیر سمجھا کہ بیسویں صدی کے ادبی منظرنامے پر اقبالؔ کی نظم گوئی نے جو نقش ترتیب دیے نقش کا قیام بظاہر دشوار دکھائی دیتا تھا۔ میرا خیال ہے کہ دراصل اسی جبر سے جوشؔ کے تخلیقی اختیارات کا راستہ نکلتا ہے اور یہ واقعہ، بجائے خود، کم اہم نہیں کہ اقبالؔ کے باوجود جوشؔ کی نظم گوئی کا ظہور اس منظرنامے پر ایک علاحدہ روایت کے حرفِ آغاز کی

صورت ہوا۔ یہ روایت ایک نئی سماجی، سیاسی اور جذباتی ضرورت کے تابع تھی۔ اور اس کی تشکیل وحصول کے راستے میں سب سے بھاری پتھر، اقبالؔ کے آخری دور میں ابھرنے والے نئے نظم گویوں کے لیے، خود اقبالؔ کی شاعری تھی۔ ایسا نہ ہوتا تو ترقی پسند تحریک کے آغاز کے ساتھ نئے معیاروں کا جو غلغلہ بلند ہوا، اس میں ادب کے نئے نظریہ سازوں کے ہاتھوں اقبالؔ کی شاعری اعتراض وملامت کا ایسا ہدف نہ بنتی۔ ان تمام معترضین کی گمراہی کا سبب یہ حقیقت تھی کہ اوّل اوّل انہوں نے اقبالؔ اور جوشؔ دونوں کی شاعری کے محض مادّی اور بیرونی حوالوں، نیز اس کی خارجی پرت کو پیش نظر رکھا۔ نتیجتاً اقبالؔ احیاء پرست نظر آئے، جوشؔ ترقی پسند، اقبالؔ عوام دشمن دکھائی دیے اور جوشؔ ایک عوام دوست انقلابی، اقبال کی شاعری جاگیردارانہ اقدار کی امین محسوس ہوئی اور جوشؔ کی شاعری ایک نئی عقلیت کی ترجمان۔ مگر بالآخران معترضین کے موقف میں جو تبدیلی پیدا ہوئی (جس کی روشن مثال ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری اور سردار جعفری ہیں) اس سے پتہ چلتا ہے کہ اقبال کی شاعری جوشؔ کے مقابلے میں بہر حال ذرا دیر سے اور دور سے سمجھ میں آنے والی چیز تھی۔ ایسا نہیں کہ اقبالؔ کی شاعری فکری عجلت پسندی اور فوری مقاصد کے آسیب سے یکسر آزاد تھی یا یہ کہ اُن کے مشن میں رجعت زدگی کا کوئی عمل دخل نہیں تھا، مگر واقعہ یہ ہے کہ اقبالؔ کی شاعری میں اپنے فکری تناقضات کے باوجود وہ تخلیقی توانائی شروع ہی سے موجود تھی جو قاری کے تعصبات کو مسمار کرتی ہے۔ چنانچہ اقبالؔ کی شاعری نے اپنی فکر کے منکروں سے خراج اقبالؔ کی زندگی میں بھی وصول کیا تھا، آج بھی وصول کر رہی ہے۔ اور اپنے انتقال سے پہلے فراقؔ صاحب نے بھی ایک سے زیادہ موقعوں پر یہ اعتراف کیا کہ اردو کی شعری روایت میں عظمت وفضیلت کی دستار کا حق میر وغالبؔ کے بعد اقبال ہی کو پہنچتا ہے۔

جوشؔ کی شاعرانہ حیثیت، اقبالؔ کے اس اعتراف سے کم نہیں ہوئی، بلکہ سچ تو یہ ہے کہ اس اعتراف کے بعد ہی مستحکم ہوئی ہے۔ اور تو اور، خود اقبالؔ نے بھی جوشؔ کے شاعرانہ جوہر کی داد دی تھی اور روح ادب کی اشاعت (۱۹۲۰ء) کو اردو شاعری کے ایک اہم واقعے سے تعبیر کیا تھا۔ اقبالؔ نے بیان کی شاعری، تعبد کی شاعری اور ایک واضح تاریخی وسماجی سیاق رکھنے والی شاعری کو جو اعتبار بخشا تھا اُس کے پیش نظر انہیں خطوط پر چلنے

والے کسی شاعر کا چراغ جلنا آسان نہ تھا۔ جوشؔ کے ابتدائی مجموعوں (روح ادب، شاعر کی راتیں، نقش ونگار، اور شعلہ وشبنم) میں ان کے سیاسی اور سماجی افکار کی لے بہت اونچی نہیں ہے۔ اکثریت رومانی اور منظریہ نظموں کی ہے اور تاریخ سے وابستگی کے نشانات بہت مبہم ہیں۔ ان میں ایک ایسے ذہن کی تصویر ابھرتی ہے جو حسن کا شیدائی ہے اور تمام نامطبوع مناظر اور مظاہر سے آنکھیں بچاتا ہوا، اپنے شاعرانہ احساس کا رشتہ انہی منطقوں سے مربوط کرتا ہے جو نرم آثار اور لطیف ہیں۔ چنانچہ ایک عرصے تک یہ خیال عام رہا کہ جوشؔ اپنے ہیجانات کی تہذیب کے بجائے اپنے رومان پرور جذبات کے بے کم وکاست اظہار پر قانع ہیں اور یہ کہ اُن کے تجربات کی دنیا محدود بھی ہے اور ایک حد تک غیر حقیقی بھی اس وقت تک حقیقت کا سب سے تابناک استعارہ اقبال کی شاعری تھی جس کے ذہنی انسلاکات ہر چند کہ غیر ارضی اور مابعد الطبیعاتی تھے، لیکن جس کا سیاق بیسویں صدی کی تاریخ اور اس کے پروردہ تہذیبی ماحول نے فراہم کیا تھا۔ غیر ترقی پسند حلقوں میں جوشؔ کی حیثیت بس ایک شاعر شباب کی تھی جو فطرت کے مظاہر اور اپنی امنگوں میں گم ہے۔ ترقی پسند تحریک اپنے ابتدائی دور میں جس ادعائیت اور جذباتی انتہا پسندی کا شکار تھی اس کی ضرورتوں کے پیش نظر اقبالؔ اپنی مذہبیت کی وجہ سے قابل قبول نہیں ہو سکتے تھے۔ چنانچہ اقبالؔ کی نفی سے پیدا ہونے والے خلا کو پُر کرنے کے لیے کم وبیش اُسی قد وقامت کا التباس قائم کرنے والی کسی شخصیت کا وجود اپنے مشن کو موثر بنانے کے لیے ضروری تھا۔ جوشؔ کے رویے مختلف اور محدود تھے مگر ان کی قادر الکلامی، ان کا تحکم آمیز پُر اعتماد لہجہ اور اُن کی نشاطیہ لے نے اُن کی شاعری کو اقبالؔ سے الگ، بلکہ متضاد، ایک نئی شعری قدر کی حیثیت دے دی تھی۔ پھر جوشؔ داخلی تجربوں کی سب سے سرگرم اور مستقد صنف سخن غزل کے مخالف تھے اور اس غریب کو ہمارے بزرگ ترقی پسندوں نے بھی اپنی اثباتیت اور تعمیر پسندی کے جوش میں ناکارہ قرار دے دیا تھا۔

مقصدی شاعری کی روایت سے اقبالؔ کو منہا کرنے کے بعد ترقی پسند تحریک نے جوشؔ کے لیے ایک نئی زمین ہموار کر دی تھی۔ یہ تحریک بلاشبہ ہماری ادبی تاریخ کی سب سے بڑی تحریک تھی جس کے بغیر ہماری ادبی روایت ہرگز وہ کچھ نہیں ہو سکتی تھی۔ جیسی کہ آج

ہے ایک نئے روحانی مطالبے اور جمالیاتی ضرورت نے اس عظیم الشان تحریک کے لیے
راستہ صاف کیا تھا۔ چنانچہ جوشؔ کا شاعرانہ کمال بجائے خود اس تحریک کے تقاضوں کی تکمیل
کا ذریعہ بن گیا۔ تحریک سے باضابطہ منسلک شعراء میں فیضؔ اور مخدوم جو اپنی تخلیقی
صلاحیتوں کے اعتبار سے زیادہ خودمختار اور اپنے رفقاء کی بہ نسبت کہیں زیادہ مستحکم بنیادیں
رکھتے تھے ان کی شاعری پر جوشؔ کے اثرات نہ ہونے کے برابر ہیں۔ یہ واقعہ محض اتفاقی
نہیں کہ فیضؔ نے اقبالؔ کا قصیدہ نما مرثیہ لکھا جب کہ ان کے بیشتر معاصرین اقبالؔ بہ نام
جوشؔ کے قضیے میں الجھے ہوئے تھے اور ہر قیمت پر اقبالؔ کو رجعت پسند اور جوشؔ کو ترقی پسند
ثابت کرنے کے درپے تھے۔ اقبالؔ کی شاعری کے سلسلے میں جوشؔ نے جن تحفظات کا
اظہار کیا ہے اُن کی ذمے داری جوشؔ سے زیادہ جوشؔ کے معصوم اور سرگرم مداحوں کے سر
جاتی ہے جنہوں نے خواہ مخواہ جوشؔ کو اقبالؔ کے مقابلے میں لا کھڑا کیا تھا اور اقبالؔ کی نفی میں
جوشؔ کے اثبات کی بنیادیں تلاش کر رہے تھے۔

پھر ایک معاملے میں جوشؔ کو اقبالؔ پر یقیناً برتری حاصل تھی۔ وہ ہے اظہار میں
طنز کی کاٹ، للکار اور خطیبانہ استدلال۔ انیسؔ کے بعد اظہار کی اس قوت کے معاملے میں
جوشؔ کا کوئی ہمسر نہیں ہے۔ اُس عہد کے قومی اور بین الاقوامی ماحول اور سیاسی و سماجی
صورت حالات کے پیش نظر قبولیت عام کے لیے اظہار کی یہ قوت ایک زبردست آلہ کار
تھی۔ ناصر کاظمی نے ایک بار اس سلسلے میں یہ فقرہ لگایا تھا کہ ''جوشؔ صاحب تھری ناٹ
تھری سے چڑیا کا شکار کرتے ہیں۔'' لیکن اس میں شک نہیں کہ جوشؔ کی گھن گرج، لفظیات
کی بے حساب آبادی جو تمام کی تمام جوشؔ کے لسانی اقتدار کی مطیع تھی اور ان کا خلقی احساس
برتری جس سے جوشؔ کے بے مثال طنز کی راہ نکلتی ہے۔ جدید اردو نظم کے لیے وسائل
اور توانائیوں کا ایک نیا مخزن تھی۔ میرا خیال ہے کہ ترقی پسند تحریک نے جوشؔ سے جو کچھ بھی
پایا اس کے سلسلے میں تو دو رائیں ہو سکتی ہیں، مگر جوشؔ کو خود اس تحریک نے قبولیت اور امتیاز کی
جو سہولتیں مہیا کیں وہ ایک مسلمہ حقیقت ہے۔

جیسا کہ اوپر اشارہ کیا جا چکا ہے کہ فنی وسائل، سمتوں کے اختلاف اور فرق کے
باوجود، ایک حد تک وہی ہیں جنہیں عام طور پر انیسؔ سے منسوب کیا جاتا ہے۔ انیسؔ کی

شاعری، اپنی تمام تر برگزیدگی کے باوجود عموی تجربوں اور مجلسی تقاضوں سے بندھی ہوئی شاعری ہے، جو اکا دُکا مستثنیات سے قطع نظر، ہر موڑ پر اپنے مخاطب کے وجود کا احساس دلاتی ہے اس لیے اُس کی لَے اونچی بھی ہے اور غیر مبہم بھی۔ انیس ہی کی طرح جوش کے کلام میں بھی خود کلامی کی مثالیں بہت کم ہیں اور ایک رنگ کے مضمون کو سو طرح سے باندھنے کا چلن بھی جوش نے انیس اور انیس کے واسطے سے عربی اور فارسی شاعری کی عام روایت سے سیکھا ہے۔ اس نوع کی قدرت کمال کا اظہار امراء القیس نے ان لفظوں میں کیا تھا کہ "میں آئے ہوئے قافیوں کو یوں ہٹاتا اور دور کرتا ہوں جیسے کوئی شریر چھوکرا ٹڈی دل کو مار مار کر ہٹاتا ہو"۔ قافیہ پیمائی کے معاملہ میں جوش کا رویہ انتخاب سے زیادہ ایک نیم شعوری اور نیم ارادی ایجاب کا ہے، چنانچہ ان کی اکثر نظموں میں تجربے یا فکر کے ارتقا سے زیادہ ایک محور سے چپٹے ہوئے اظہار کی ہم دائرہ تصویریں ابھرتی ہیں۔ غزل سے جوش کے اجتناب کا سبب بھی تجربے کے تکرار آمیز بیان کی یہی عادت ہے۔ یہ عادت جوش کی طاقت بھی ہے اور کمزوری بھی۔ ہر اختیار عادت میں منتقل ہونے کے بعد اسی نوع کی مجبوری بن جاتا ہے۔

گرچہ اس تکرار کی نوعیت جوش کے یہاں کہیں کہیں ایسی ہے گویا کہ ایک جفا کش استاد غبی طلباء کو ریاضی کا فارمولا یاد کرا رہا ہے اور طلباء کی بصیرت کے تئیں ایک مربیانہ بے اعتمادی کے سبب مشق کا کوئی پہلو چھوڑنے پر آمادہ نہیں ہے، مگر یہ واقعہ بھی ہے کہ جوش کا یہ رویہ کسی نہ کسی حد تک اردو کی شعری روایت پر سایہ فگن اسالیب سے ایک غیر شعوری شغف کا زائیدہ بھی ہے۔ اقبال اس سے یوں بچ نکلے کہ ایک تو کہنے کے لیے ان کے پاس باتیں بہت تھیں، دوسرے یہ کہ انہوں نے فکری شاعری کے اعلیٰ ترین نمونوں سے بھی بہت کچھ سیکھا تھا اور تخلیقی لفظ کے اختیار کے ساتھ ساتھ مانوس اسالیب کے جبر کا شعور بھی رکھتے تھے۔

جوش کا کارنامہ یہ ہے کہ اپنی لسانی عادتوں اور مجبوریوں کو ترک کیے بغیر، اور اس واقعے کے بغیر کہ عالمی ادبیات سے ان کی شناسائی کی کوئی شہادت ہمیں ان کی نثر و نظم میں نہیں ملتی اُن کی شاعری اپنا ایک الگ چہرہ رکھتی ہے، جوش سے پہلے یہ امتیاز انیس کا تھا، مگر

دونوں کی کائنات مختلف ہے، اور جوش کے بعد بھی ان کے شیدائیوں میں کوئی اس معاملے میں ان کے مقابل نہ ٹھہر سکا۔ جوش کی شاعری اگر کسی بڑی استعاراتی سطح کی حامل نہ ہو سکی تو وہ بھی اس وجہ سے کہ ایک تو اردو میں باقاعدہ استعاراتی نظام رکھنے والے شعراء کی تعداد، کم از کم جوش سے پہلے، گنتی کی تھی دوسرے یہ کہ ہماری روایت میں اکثر استعارے بھی کثرت استعمال کے سبب متاع عام بن گئے، ایسے استعاروں کو، صرف اس لیے کہ وہ استعارے ہیں، خوبصورت اور تازہ کار تشبیہوں پر فوقیت دینا ایک طرح کی بدتوفیقی ہے۔ اس بدتوفیقی کا رواج مغربی شعریات کے اصولوں کی مقبولیت کے سبب فی زمانہ ہمارے یہاں بھی بہت عام ہوتا جارہا ہے اور ہم نے یہ بات سرے سے بھلادی ہے کہ اردو سے قطع نظر عربی اور فارسی کی شعری روایت میں بھی تشبیہی عمل مشرقی شاعری کے ایک امتیاز کا حکم رکھتا ہے۔ جوش کی شاعری میں تشبیہی تخیل کی مثالیں کثیر ہیں اور اس تخیل نے حرکی اور غیر حرکی دونوں قسم کے پیکر خلق کیے ہیں۔

ہماری شاعری کے تمام اسالیب میں قصیدے کا پرشکوہ، معنی آفریں اور گراں قدر اسلوب ایک بنیادی اسلوب کی حیثیت رکھتا ہے۔ اظہار کی آزادی اور تجربے کی خود سری نے اس اسلوب کو نت نئی شکلیں دیں۔ جوش ایک بڑے شاعر بھی تھے اور اپنے مزاج کے اعتبار سے انقلابی بھی، مگر جس طرح ان کی انقلاب پسندی ان کی اشرافی رومانیت کے حصار سے باہر نہ جاسکی، اسی طرح جوش کی آزادیاں بھی اپنی مخصوص پابندی رکھتی ہیں۔ اسی لیے شروع ہی میں میں نے یہ بات عرض کی تھی کہ جوش اپنے اظہار و اسلوب اور فنی رویوں کے معاملے میں اصلاً مشرقی ہیں اور اقبال اپنی تمام تر عقلیت بیزاری" اور مشرقیت کے باوجود مغربی۔ چنانچہ جوش کی شاعری جمالیات کے متغیر میلانات کا بار اٹھا سکے گی اور ہماری آئندہ روایت میں کسی زندہ معنویت کا تحفظ کرسکے گی یا نہیں، اس سوال کا جواب ہمیں فن کے نئے معیاروں کے بجائے خود جوش کی شاعری میں تلاش کرنا چاہیے۔ میرا خیال ہے کہ یہ شاعری ہماری تاریخ کا ایک مستقل اور محفوظ سرمایہ ہے، وقیع اور دل چسپ، مگر روایت بہر نوع تاریخ سے زیادہ سرکش اور تیز رفتار ہوتی ہے۔

جوش کی شاعری ایک نئی روایت کا حرفِ آغاز بھی تھی اور اس کا اختتامیہ بھی اس

نے ہمیں بشارتیں بھی دیں اور بے چینیاں بھی۔ اس نے کسی بڑے فکری اجتہاد سے زیادہ ایک نیم فکری اور جذباتی بغاوت کا رول اور دانشوری کی اُس روایت سے کسی نہ کسی سطح پر خود کو مربوط رکھا جس کی داغ بیل سائنسی عقلیت نے ڈالی تھی۔ سب سے بڑی بات یہ ہے کہ جوشؔ نے ہمارے بعض تہذیبی اور سماجی ایقانات کو ایک ایسی زبان دی جو پرانی ہوتے ہوئے بھی نئی تھی اور جس کا دروازہ جوشؔ کے ساتھ شاید، ہمیشہ کے لیے بند ہو چکا ہے۔ جوشؔ کی شاعری کا وہ حصہ جس پر نسبتاً کم توجہ دی گئی مثلاً ان کے ایسے اشعار جن میں سیاسی اور سماجی طنز کی اعلیٰ مثالیں ملتی ہیں، یا پھر اُن کی منظریہ نظمیں جن میں اشیاء، مظاہر اور موجودات اپنی عنصری سادگی اور بے ساختگی کے ساتھ ہم سے کلام کرتے ہیں، میرے خیال میں ایک نئے تجزیے کا طالب ہے کہ بہ طور شاعر، اسی میں جوشؔ کی ہمیشگی کا رمز چھپا ہوا ہے:

حق مغفرت کرے عجب آزاد مرد تھا

(رسالہ جامعہ، جون ۱۹۸۲ء)

جوشؔ کی طنزیہ شاعری

دو جذبوں کی پاسداری میں جوشؔ صاحب ہمیشہ ثابت قدم رہے —— ایک تو محبت کا جذبہ، دوسرا نفرت کا۔ جوشؔ کے تخیل کی زرخیزی، نرم آثاری اور رومانیت، اسی طرح اُن کی برہمی، بلند آہنگی اور احتجاج، انہی دو جذبوں کے واسطے سے اپنی سمت اور معنی کا تعین کرتے ہیں۔ جوشؔ کے یہاں بصیرتوں کے عمل اور ردِعمل کی تمام صورتوں کی طرح، محبت اور نفرت کے جذبوں میں بھی شدت بہت ہے۔ کسی خیال، پیکر، منظر، شے سے محبت کا اظہار کرتے ہیں تو اس طرح کہ اپنے آپ کو اُس تصور یا مظہر کے واسطے سے وجود پذیر ہونے والی کائنات میں گم کر کے رکھ دیتے ہیں۔ کسی تجربے یا تصور سے نفرت پر آتے ہیں تو یوں کہ اُس سے وابستہ پوری کائنات کو اپنی مٹھی میں سمیٹ لیتے ہیں اور اُسے اس طرح بھینچتے ہیں کہ معنویت کی ایک بوند بھی اُس میں باقی نہ رہ جائے۔ ایسا طاقت ور تخیل اور تخیل کے اظہار پر ایسی بے مثال قدرت جوشؔ کو الگ سے پہچاننے کا ایک زاویہ فراہم کرتی ہے۔ جوشؔ کے شعری کمال اور کثیر الجہتی کے دو سب سے بڑے منطقے یعنی اُن کی منظریہ شاعری اور اُن کی طنزیہ شاعری انفرادیت کے اسی زاویے سے نسبت رکھتے ہیں۔

مگر عجیب بات ہے کہ جوشؔ کی انفرادیت کو اساس مہیا کرنے والے اسی زاویے پر سب سے زیادہ اعتراض کیے گئے۔ جوشؔ کے تخیل کی بے حساب وسعت اور رنگا رنگی کو مبالغہ اور تکرار کا نام دیا گیا۔ اُن کی قدرتِ کلام کو لفاظی کا —— ایک بنیادی مسئلہ، جو اس سلسلے میں سرے سے نظر انداز کر دیا گیا۔ یہ تھا کہ جوشؔ کی شاعری کو پرکھنے کا اصل الاصول اُن کی اپنی شاعری اور روایت میں تلاش کیا جانا چاہیے تھا۔ جوشؔ مشرق کی روایتی Genius کے شاعر ہیں یہ روایت ایک بات کو بھاؤ بدل بدل کر دسیوں کہنے اور ایک ہی تاثر کی ترسیل

کے لیے نت نئی اور کئی کئی تشبیہیں وضع کرنے کو عیب نہیں ہنر گردانی آئی ہے۔ نظم میں خیال کے تدریجی ارتقاء تجربے کی وحدت، تشبیہی تخیل پر استعاراتی عمل کی برتری وغیرہ کے تصورات ہم نے مغرب سے مستعار لیے اور اپنے امتیازات کو شک کی نظر سے دیکھنے لگے۔ اس رویے کی زد سے جوشؔ کیا، اقبالؔ بھی محفوظ نہیں رہ سکے۔ پتہ نہیں اُپما سمراٹ उपमा सम्राट کالیداس، اس حساب سے کس مقام پر ٹھہرتے۔ رائج الوقت فارمولے حواس پر غالب آ جائیں تو اپنا حال ہی نہیں، ماضی بھی خطرے میں پڑ جاتا ہے۔ چنانچہ جوشؔ کی تفہیم، تعبیر اور بہ حیثیت شاعر جوشؔ کے مرتبے کو طے کرنے میں ہمارا عام تنقیدی رویہ معترضانہ ہی نہیں جارحانہ بھی رہا اور جوشؔ کے ساتھ ساتھ بالواسطہ طور پر ہماری تخلیقی پہچان کے کچھ عناصر بھی ملامت کا ہدف بنتے رہے۔ جوشؔ کی نظم نقاد، اُن کے شعری تصورات کے ساتھ ساتھ ہمارے عام تنقیدی رویے سے اُن کی بے اطمینانی اور اس رویے کے خلاف احتجاج کی ترجمان بھی ہے۔

جوشؔ کے مجموعی رول کا ایک اور پہلو بھی غور طلب ہے —— یہ کہ اُن کی شخصیت اور شاعری میں دوسروں کو اکسانے اور شدید قسم کے ردِ عمل کو دعوت دینے کی صلاحیت بھی بہت ہے۔ شاید اسی وجہ سے جوشؔ کو تسلیم کرنے اور انہیں رد کرنے میں ہمیں لگ بھگ ایک سی بے احتیاطی عام دکھائی دیتی ہے۔ اس سلسلے میں کئی سوال اٹھتے ہیں جن پر الگ الگ اور تفصیل کے ساتھ بحث کی جانی چاہیے۔ لیکن جوشؔ کی شاعری (اور شخصیت بعض اوقات اُن کے نکتہ چینوں کو کیسی مضحکہ خیز حد تک مشتعل کر سکتی ہے، اُس کا سب سے عبرتناک مرقعہ رسالہ ساقیؔ کا جوشؔ نمبر ہے (اشاعت ۱۹۶۳ء) اس فردِ جرم میں ایک دوسرے سے بالکل مختلف بلکہ متصادم بیانات یکجا کر دیے گئے ہیں۔ مثال کے طور پر خلیل الرحمٰن اعظمی کے مضمون جوشؔ کی شاعری کا اختتام بائرن کے بارے میں میتھیو آرنلڈ کا ایک اقتباس، پھر اُس اقتباس پر حاشیہ آرائی کے ساتھ اس طرح ہوتا ہے:

> میتھیو آرنلڈ نے لارڈ بائرن کے بارے میں ایک جگہ رائے دیتے ہوئے لکھا ہے کہ:
>
> ''بائرن ڈان ژوان کے خالق کی حیثیت سے بے مثال

شاعر ہے۔ لیکن جب وہ فلسفیانہ یا سنجیدہ موضوعات کو اٹھاتا ہے تو
بچوں کی طرح سوچنے لگتا ہے۔'' کم و بیش یہی بات جوشؔ کے
بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے۔ وہ اگر طنزیہ شاعری پر اپنی تمام توجہ
مرکوز کردیں تو اس میدان میں ان سے زیادہ کامیابی کسی کو حاصل
نہیں ہوسکتی۔

لیکن اسی نمبر میں شامل ایک دوسرے مضمون (عنوان: جوشؔ کی طنزیہ شاعری،
مصنفہ ادیبؔ) کی آخری کچھ سطریں یہ ہیں کہ:

> (جوشؔ کا کلام) اسی بات کی شہادت دے گا کہ وہ طنز
> وظرافت کے مردِ میدان نہیں۔ اُن کا انداز، اُن کا طرز، اُن کا
> اسلوب جدا ہے۔ وہ میدانِ رزم کے رجز خواں ہیں، مجلس کے ہنسوڑ
> نہیں۔ لیکن اس کا کیا علاج کہ وہ طنز وظرافت میں بھی کچھ کہنے کی
> کوشش کریں... جوشؔ کی طنز وظرافت کے میدان میں کوئی اہمیت
> نہیں۔

تقریباً ایسی ہی متضاد اور فیصلہ کن قسم کی باتیں جوشؔ کی سیاسی شاعری، عشقیہ
شاعری، موضوعاتی، فکری، اخلاقی اور منظریہ شاعری کے بارے میں بھی کہی گئی ہیں۔ اُن
سب باتوں کو ایک ساتھ دھیان میں لایا جائے تو تنقیدی رایوں اور محاکموں کی ایک عجیب
وغریب Confused تصویر ابھرتی ہے۔ دراصل یہ نتیجہ ہے جوشؔ کی شاعری کو اس کے
تاریخی اور اجتماعی سیاق سے الگ کر کے دیکھنے کا اور ایک ایسے اجنبی، غیر حقیقت پسندانہ
معیار کی روشنی میں جوشؔ کی شناخت اور تفہیم کا جو اُن کی اجتماعی روایت اور شخصی نظام
جذبات سے مطابقت ہی نہیں رکھتا۔ جوشؔ کی شخصیت میں اور شاعری میں کسی طرح کی
پیچیدگی نہیں ہے اسی لیے اس بارے میں قیاس آرائی اور دور از کار نتیجوں تک رسائی کی
بھی کوئی گنجائش نہیں نکلتی۔

جوشؔ کی شاعری، خاص طور پر ان کی طنزیہ شاعری کے بارے میں چند حقائق

ایسے ہیں جنھیں ذہن میں رکھے بغیر نہ تو جوشؔ کی تخلیقیت کے عناصر کی دریافت ممکن ہے نہ ہی اُس موثر اور ہمہ گیر تاریخی رول کو سمجھا جاسکتا ہے جو اُن کی شاعری نے انجام دیا۔ خیال کی شاعری (Conceptual) ہمیشہ قارئین کے کسی نہ کسی حلقے کے مفروضات اور ایقانات سے ٹکراتی ضرور ہے۔ پھر جوشؔ تو اپنے خیالات کے معاملے میں خاصے شدت پسند بھی تھے۔ اسی وجہ سے اُن کے جذبات اور ان کی آگہی کے منطقوں میں نہ تو کوئی دوری ہے نہ حسیت کا کوئی پھیر۔ جوشؔ ادراک اور احساس کی جس سطح سے اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں اُس سطح پر ہر خیال ایک ہمہ گیر جذباتی اور حسیاتی تجربے کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ یہاں تک کہ اپنی مذہبی فکر کو بھی وہ ایک جیتی جاگتی عام انسانی واردات کی سطح تک لے آتے ہیں۔ جوشؔ کی شاعری کے اسی پہلو کا ذکر کرتے ہوئے سید احتشام حسین نے اپنی کتاب (جوشؔ ملیح آبادی انسان اور شاعر) میں لکھا تھا:

> اُنھیں (جوشؔ کو) مذہب کے دعووں اور حد بندیوں کا مذاق اڑانے میں مزہ آنے لگا۔ ایسے مواقع پر طنز کا حربہ بہت کارآمد ثابت ہوتا ہے۔ جوشؔ نے بھی اُس سے کام لینا شروع کیا، مولویوں، ریاکار زاہدوں، جھوٹے مدعیان مذہب کی دھجیاں اڑائیں۔ اُس خدا کو ماننے سے انکار کیا جو انسانی تخیل کا تراشا ہوا تھا۔ اِس خیال میں جبر کی آمیزش بھی ہوگئی تو ایک راستہ اور نکلا۔ اگر ایسا خدا ہے جیسا کہ ارباب مذہب پیش کرتے ہیں ——— ذاتی اور شخصی خدا جس میں بوئے انسانی پائی جاتی ہے تو پھر وہ بڑا ظالم اور قہار ہے...

اس سلسلے میں ایک خاص بات یہ ہے کہ جوشؔ کے یہاں خالص مزاح Pure Humour تو تقریباً نہ ہونے کے برابر ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کا سبب سوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ جوشؔ شاعر کی حیثیت سے اپنے عمل کے بارے میں بہت سنجیدہ تھے۔ اُن کا طنز مضحک تصویریں تو وضع کرتا ہے مگر اس طنز کی اساس اپنی تمام تر سنجیدگی کے ساتھ برقرار رہتی ہے۔ سیاسی، معاشرتی، فکری، تہذیبی اعتبار سے جو زندگی جوشؔ کے تجربے میں آئی اُس کے

معاملے اتنے گمبھیر تھے کہ اُن پر ہنسنا شاید آسان تھا بھی نہیں۔ لیکن ادب کو زمین فراہم کرنے والی زندگی سے منھ موڑ کر ادب کی تخلیق کا تصور بھی بے معنی ہے۔ چنانچہ جوشؔ کی طنزیہ شاعری میں یہ تاثر بہت واضح ہے کہ اُن کے طنز کی بنیاد نہ تو اپنے ماضی کے بارے میں کسی طرح کی خوش گمانی ہے نہ اپنی ذات کے تئیں وہ خود اطمینانی جس کا ظہور دوسروں کے مقابلے میں اپنی برتری کے واسطے سے ہوتا ہے۔ جوشؔ کے اضطراب اور ملال کا سب سے بڑا سبب یہ ہے کہ وہ اپنی ہستی کو بھی گرد و پیش کے بگڑے ہوئے ماحول کی سازش میں شریک سمجھتے ہیں۔ طنزیہ نظموں میں داخلی ہیجان سے قطع نظر برگشتگی اور بیزاری کی ایک مستقل کیفیت موجود رہتی ہے۔ جوشؔ کبھی بھی یہ تاثر نہیں دیتے کہ وہ معاشرے اور مظاہر کی ہر حقیقت کو پہلے سے سمجھ چکے ہیں۔ وہ اپنا، دنیا کا، زندگی اور کائنات کا تجزیہ کرتے ہیں۔ اپنی اور اپنے زمانے کی صورتحال کے واسطے سے اپنے رنج اور برہمی کا نشانہ بننے والے اشخاص، واقعات اور افکار کا محاسبہ کرتے ہیں۔ تاریخ نے جن قدروں اور روایتوں کو مسترد کر دیا ہے اُن کی جگہ شعور کے ایک نئے نظام کی بنیاد رکھنا چاہتے ہیں۔ وہ صورتیں جو اپنے روحانی زوال اور اپنی انسانیت کی تخریب کے نتیجے میں مسخ اور بے ڈول ہو چکی ہیں جوشؔ اُن کی ایک سرریلی Surrealistic تصویر مرتب کرتے ہیں۔ ان تصویروں میں مشاہدے اور تخیل کی آمیزش، پھر ٹھوس یعنی Physical اور تجریدی ہیئتوں اور پیکروں کے مشترک عمل سے ایک انوکھی سیال اور متحرک کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ ایسی چند مثالیں :

حنا سے ریش سرخ آنکھوں میں سرمہ
لبیں مہکی ہوئی زلفیں معطر
جھکے شانے پہ جو خانے کا رومال
عبا کے بند میں تسبیح احمر
کشادہ صدر اور کوتاہ گردن
شکم پُر رعب، قد رشکِ صنوبر
جبیں کا داغ اک دہکی ہوئی رات
کمر کا گھیر اک سمٹا سمندر

جنوں کی چاہ میں ہم رشکِ مجنوں
خدا کے عشق میں وہ دیو پیکر
ارم کے تذکرے کس کس مزے سے
حنائی ریش مٹھی میں پکڑ کر
قد کی لمبائی سے ایک حد تک کمر جھولی ہوئی
سر پہ چٹیا مردہ چوہے کی طرح پھولی ہوئی
دانت میلے، پنڈلیاں پیچیدہ دھوتی داغدار
ناک میں موچھوں کے گوتجے پیٹ میں توندی کا غار
کشتیٔ ہستی کو جوئے سیم سے کھیتا ہوا
الٹی سانسیں قربہی کے بار سے لیتا ہوا

(مہاجن)

اتنے بہرو پیے نظر آئے
اپنی آنکھوں میں اشک بھر آئے
پوششیں مغربی اماموں کی
صورتیں مشرقی غلاموں کی
پینٹ میں ہاتھ اور منھ میں سگار
شانے ہلتے ہوئے دمِ گفتار
طاقِ دل میں چراغ انگریزی
سر کے اندر دماغ انگریزی
چال انگریزی ڈھال انگریزی
جسم کا بال بال انگریزی
جسمِ ہندی میں جان انگریزی
مُنھ کے اندر زبان انگریزی

(علیگڑھ کی پنجاہ سالہ جوبلی)

اب تک تو آستانِ حماقت ہے اور سر
اب تک تو "خیر" سست ہے اور تیز گام "شر"
اب تک تو پھر رہا ہے دل و ذہن ادھر اُدھر
ہر دیوِ کامیاب کی خوراک ہے بشر
ہر دیوِ کامراں کا نوالہ ہے آدمی

ابتک ہے بزم جہل میں ناداں ڈٹا ہوا
اب تک ہے علم و عقل و ہنر میں گھٹا ہوا
اب تک لباسِ ذہن و ذکا ہے پھٹا ہوا
اب تک ہے خاک تیرہ میں انساں اٹا ہوا
ہر چند خاک تیرہ سے بالا ہے آدمی

(آدمی نامہ)

عالموں کا "فضل" جن کے حق میں ہے "خوف گزند"
عاقلوں کی باریابی جو نہیں کرتے پسند
جن کے ہونٹوں پر دعا رہتی ہے یا فتاح باب
کوئی دانا قصر میں ہونے نہ پائے باریاب
لوچ کھاتی جن کی کمریں اور پھڑکتی بوٹیاں
مسخرے پن کی ملا کرتی ہیں جن کو روٹیاں
گھورتے رہتے ہیں یوں آقا کو جو شام و پگاہ
جس طرح قصاب پر رہتی ہے کتوں کی نگاہ
گاؤں کی کوڑھی تنبولن کے سڑے بیڑے ہیں یہ
شہریوں کی شکل میں طاعون کے کیڑے ہیں یہ
سورج کی طرح زہد کا ڈھلنے لگا غرور
پہلوئے عاجزی میں مچلنے لگا غرور

رہ رہ کے کروٹیں سی بدلنے لگا غرور
رُخ کی جوان لَو سے پگھلنے لگا غرور
ایماں کی شان عشق کے سانچے میں ڈھل گئی
زنجیرِ زُہد سُرخ ہوئی اور گل گئی

(فتنۂ خانقاہ)

اک پیر کے پاس کچھ بجھی سی
بیٹھی ہے خموش ایک لڑکی
احساس کا خلفشار رخ پر
پیری کے ادب کا بار رخ پر
خامی پہ نگاہ پختہ کاری
غنچے پہ خزاں کا رعب طاری
پیری کے جھکے نڈھال کاندھے
دریائے طرب کا بند باندھے
طوفاں کی سحر، جمود کی رات
شعلے کی جبیں پہ برف کا ہات

(شبابِ مرعوبِ شیب)

طنزیہ شاعری کے سلسلے میں انفرادیت تجربے مشاہدے اور اظہار و آہنگ دونوں کی سطح پر نماں ہوئی ہیں۔ وہ صرف تصویریں ہی نہیں بناتے، ہر تجربے پر ایک نئے شعور کی مُہر بھی ثبت کرتے ہیں۔ طنز کے لیے سب سے زیادہ ضرورت اس بات کی ہے کہ اس کی زبان جیتے جاگتے انسانوں کی زبان ہو اور لہجہ بھی عام انسانی عناصر سے چھلکتا ہوا۔ اس معاملے میں جوشؔ کے امتیاز کا اہم ترین پہلو یہ ہے کہ ان کے اسالیب بیان اور اُن کا ذخیرۂ الفاظ، شاعرانہ ادراک میں اس طرح پیوست ہوتا ہے کہ ہم الگ سے اُس کا تجزیہ نہیں کر سکتے۔ نہ اُسے کسی دوسری زبان میں منتقل کر سکتے ہیں۔ زبان جوشؔ کے یہاں محض ایک آلۂ کار، ایک وسیلہ، ایک بیرونی سہارا نہیں رہ جاتی —— اپنے آپ میں ایک تجربہ، ایک

بصیرت، ایک زاویۂ نظر بن جاتی ہے۔ اور شاعرانہ ادراک کے لیے ایک کبھی نہ ختم ہونے والی توانائی کا مخزن بن جاتی ہے۔ جوشؔ کے طرزِ احساس کی ایک کلید بن جاتی ہے:

لات گھونسا، چھڑی، خنجری، چاکو ــــ لب لباہٹ، لعاب، کف، بدبو
شور، حوحق، ابے تبے، ہے ہے ــــ اوکھیاں، گالیاں، دھماکے، قے
مس مساہٹ، غشی، تپش، چکر ــــ سوز، سیلاب، سنسنی، صرصر
اشتعال، اہانت، استحقار ــــ احتراق، احتباس، استکبار
چل پچے، مچ مچاں، چنیں، چنگھاڑ ــــ چخ چخے، چاؤں چاؤں، چل چلہاڑ
معرکہ، مفسدہ، محاذ، مصاف ــــ گونج، کالم گلوچ، گرز، گزاف
دُرد بک، دور، دھرنج، دوں دوں ــــ غُل غپاڑہ، غنن غنن غوں، غوں
لپا ڈگی، قشاڑہ، لام، لڑائی ــــ ہول، ہیجان، ہانک، ہاتھا پائی
کھل بلی، کاوس کاوس، کھٹ منڈل ــــ ہونک، ہنگامہ، ہم ہمہ، ہل ہل
پینترے، پیچ، چشمکیں، پھنکار ــــ ڈغ ڈغے، ڈھائیں ڈھائیں ڈینگ ڈکار
الجھن، آوارگی، اُدھم، اُشتشن ــــ بھونک، بھوں بھوں، بھنن بھنن، بھن بھن
دھول دھپا، دھکڑ پکڑ، دھتکار ــــ تہلکہ، تو تڑاق، تف، تکرار
بوکھلک، بھبے، بکس، برر، بھونچال ــــ دبدبے، دندنا ہٹیں، دھمال

(پندنامہ)

سرسری طور پر دیکھا جائے تو یہ اشعار لفاظی اور تکرار کا تاثر پیدا کرتے ہیں۔ اور ان میں سو کے قریب جو لفظ استعمال ہوئے ہیں، ان میں سے کئی لفظ بہ ظاہر ہم معنی ہیں۔ لیکن ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ معنی کی مماثلت کے باوجود دو لفظوں کے مابین اصوات اور آہنگ کا فرق اُنہیں احساس اور اظہار کی دو مختلف اکائیوں کی شکل دے دیتا ہے۔ ایک ہی صورت حال یا انسانی واردات کی عکاسی کے لیے ایک سو لفظوں کا استعمال یہ ظاہر کرتا ہے کہ شاعر کو اس ایک صورت حال یا واردات تک رسائی کے لیے سو وسیلے میسر تھے۔ فکری یا فلسفیانہ شاعری کے لیے معنوی ربط رکھنے والے لفظوں کا یہ تواتر تباہ کن ثابت ہو سکتا ہے۔

جوشؔ اپنی کئی نظموں میں اس خرابی کی زد پر آئے ہیں کہ لفظوں کا سلسلہ اپنے اندرونی تحرک کے لحاظ سے خیال کے سلسلے پر حاوی ہو جاتا ہے۔ چنانچہ بیان کی رفتار تجربے کی رفتار کے مقابلے میں تیز تر دکھائی دیتی ہے۔ اس سے یہ احساس پیدا ہوتا ہے کہ شاعر کے پاس جتنے لفظ ہیں۔ کہنے کے لیے اتنی باتیں نہیں ہیں۔ لیکن طنزیہ نظموں میں جوشؔ کی قادر الکلامی ہر لفظ کے ساتھ ایک ہی تجربے یا تصویر کو روشن کرنے والے قمقموں کی صف میں جاتی ہے۔ چونکہ موضوع بننے والا منظر بالعموم ٹھہرا ہوا ہوتا ہے یا جس شخص یا شے پر جوشؔ طنز آزمائی کرتے ہیں اُس کی معنوی، حسی اور جذباتی حدیں بالعموم متعین ہوتی ہیں اس لیے یہاں ایک دوسرے سے مناسبت رکھنے والے لفظوں کا تواتر بوجھ نہیں بنتا۔

جوشؔ کے طنز کی ایک اور خوبی یہ ہے کہ اُس سے صرف نشانہ بننے والے مظہر پیکر کا بے ڈھنگا پن ہی نہیں ابھرتا۔ ہمارے معاشرتی شعور کو منور کرنے کا ایک امکان، ایک نئی جہت، ایک نیا زاویہ بھی سامنے آتا ہے۔ پھر جوشؔ تو اپنی طبیعت کے اعتبار سے بھی ایک باغی تھے، مذہب، سیاست، معاشرت، اخلاق، تعلیم اور تفکر کے ہر ادارے پر سوالیہ نشان قائم کرنے والے۔ اندرونی تضادات سے لبالب بھرے ہوئے ایک حیران اور پریشان عہد کے تماشوں سے دوچار۔ سیاسی، معاشرتی، اجتماعی سطح پر کئی ایسی حقیقتیں اُن کے سامنے تھیں جنھیں وہ تبدیل کرنے پر قادر نہیں تھے مگر جن کی تبدیلی کا خواب دیکھتے تھے اور کبھی مایوسی کی وجہ سے، کبھی جھنجھلاہٹ اور غصے کی وجہ سے ایک زہر خنداں ان کے ہونٹوں پر پھیل جاتا تھا۔ یہ کیفیتیں شدید ہوتی تھیں تو ان کے طنز کی لَے بھی اونچی ہو جاتی تھی، بعض اوقات ناگواری کی حد تک۔ مذہب کے نام پر پھیلائی جانے والی منافرت، ریاکاری، فسادات، سماجی اور اقتصادی استحصال سے متعلق اشعار میں کہیں کہیں جوشؔ کے طنز نے غضبناکی صورت بھی اختیار کر لی ہے۔ یہ شاید ایک تاریخی ضرورت بھی تھی۔ آروؔل نے کہا تھا —— جنگ کے زمانے کا ادب صحافت بھی ہو سکتی ہے۔ کیا ضروری ہے کہ تخلیقی طہارت کے خوف سے فنی اور لسانی امکان کا ایک دروازہ اپنے آپ پر بند کر لیا جائے۔ یوں بھی جوشؔ صاحب میں اس طرح کے خطرے اٹھانے کا حوصلہ بہت تھا، جبھی تو کبھی کبھی وہ شعر اس طور پر بھی کہتے ہیں گویا ایک ہی جیسے لفظوں سے کوئی دیوار چن رہے ہوں،

تخلیقیت سے زیادہ معماری کا انداز نمایاں ہوتا تھا۔

ہمارے عہد کے ادب میں ایسے طنز کی خاصی فراوانی ہے جو اس عہد کے آشوب اور اذیتوں کا ترجمان ہو۔ جوشؔ نے فرسودہ قدروں اور رویوں کی ہنسی جہاں کہیں آڑائی ہے خاصے مشتعل اور بے چین دکھائی دیتے ہیں۔ مجھے حیرانی اس بات پر ہے کہ اس بے چینی کی تہہ سے جس طنز کا ظہور ہونا چاہیے اُس کی روشنی ہماری موجودہ شاعری میں دھیرے دھیرے مدھم کیوں ہوتی جارہی ہے؟ یہ سوال اس ادبی ورثے کا بھی ہے جو جوشؔ کی طنزیہ شاعری کی شکل میں ہمارے ہاتھ آیا ہے۔

فانی

نئی غزل کی روایت کو ایک فکری پس منظر مہیا کرنے والے شاعروں میں میر اور غالب کے بعد فانی، یگانہ اور فراق کا مطالعہ ہمارے لیے خاص دلچسپی رکھتا ہے۔ ۱۹۴۷ء کے فوراً بعد، فسادات اور ہجرت کے ماحول میں میر کی غزل کو ایک نئے تناظر کے ساتھ دیکھا گیا۔ نئی حسیت سے وابستہ سوالوں اور تجربوں پر توجہ میں تیزی آئی تو غالب، اور ایک خاص سطح پر اقبال کی معنویت کا ایک نیا پہلو بھی سامنے آیا۔ مگر فانی، یگانہ اور فراق کو چھوڑ کر، کسی اور غزل گو کے اثرات ہمیں بعد کے غزل گویوں پر نظر نہیں آتے۔ فراق نے تو خیر اپنے بعد کے شاعروں پر ایک براہ راست اثر ڈالا۔ زبان و بیان، لہجے، اسالیب، طرزِ احساس، واردات اور تجربے، غرض کہ تقریباً تمام تخلیقی سطحوں پر۔ البتہ فانی اور یگانہ کے شعری مزاج کا کچھ عکس تو ہمیں نئی غزل کہنے والوں کے یہاں ضرور ملتا ہے، لیکن ان کے نشانات بہت واضح اور متعین نہیں ہیں۔ تاہم، غزلیہ شاعری کی نئی روایت کے جائزے میں فراق کے ساتھ ساتھ یگانہ اور فانی کا مطالعہ ایک خاص معنویت رکھتا ہے۔

فانی کی شاعری نے کم و بیش اسی دور میں شہرت اور مقبولیت حاصل کی جسے ہم آج عالم گیر سطح پر نئی تخلیقی حسیت کے دور سے تعبیر کرتے ہیں، یعنی کہ پہلی جنگ عظیم کے بعد کا دور۔ گویا کہ فانی نے ہر چند کہ اپنے عہد کے واقعات اور بین الاقوامی ادبی تصورات سے بہ ظاہر کوئی تعلق نہیں رکھا، مگر ان کے شعری مزاج کی تعمیر و تشکیل کا زمانہ بھی وہی ہے جب ایلیٹ کی عہد آفریں نظم ویسٹ لینڈ کا خاکہ مرتب کیا گیا۔ فانی ایک مختلف ادبی روایت کے شاعر تھے اور ان کی اور ایلیٹ کی روایت میں کچھ بھی مشترک نہیں تھا۔ لیکن ایلیٹ کی طرح فانی نے بھی ایک خراب، ایک ارض المیت کے خاکے میں الفاظ و اصوات کے رنگ

بھرے ہیں۔ یہ خرابہ فانی کی اپنی ذات ہے۔ اور یہی ذات ان کی کائنات۔ ان کا شعور اسی کائنات کی اجاڑ بستیوں اور آباد ویرانیوں میں بھٹکتا پھرتا ہے۔ اپنے دکھوں کا گٹھر اٹھائے وہ اس کائنات کے ہر گوشے میں اپنی صورت حال کی تائید و تصدیق کے نشانات ڈھونڈتے رہتے ہیں اور حیران نہیں ہوتے۔ اس لیے کہ جس طرح وقت مستقل ہے اسی طرح ان کا درد مستقل ہے۔ یہ درد ان کی جان کا دشمن بھی ہے اور ان کا رفیق و ہم صفیر بھی کہ اسی کے راگوں میں انہیں انا کا سراغ ملتا ہے اور اسی کلید سے ان پر اپنی حقیقت کے بھید کھلتے ہیں۔ اس تمہید کا مقصد یہ نہیں کہ میں اپنے عہد کی حسیت سے کھینچ تان کر فانی کا رشتہ قائم کرنا چاہتا ہوں یا یہ کہ ایلیٹ اور فانی کے جذباتی التباسات میں مجھے کسی مماثلت کا سراغ ملا ہے۔ میرے نزدیک فانی کا سب سے بڑا المیہ ہی یہ ہے کہ ان کے غم کو کوئی بڑی گہری، پرپیچ تہذیبی اور اجتماعی اساس نہ مل سکی۔ چنانچہ ہم فانی کا مطالعہ، افکار اور تجربات کی سطح پر زیادہ سے زیادہ اس حوالے سے کر سکتے ہیں جس سے خود فانی کی زندگی اور اس کے مناسبات عبارت ہیں۔ دیوان فانی کا سن اشاعت ۱۹۲۱ء ہے یعنی ایلیٹ کی نظم سے ایک برس پہلے۔ باقیات فانی کی اشاعت ۱۹۲۶ء میں ہوئی، یعنی The Wasteland کے پانچ برس بعد۔ فانی اپنی ادبی اور تہذیبی روایت کے عارف بھی تھے اور انہوں نے اپنے عہد کے ترقی یافتہ طبقے کی ضرورتوں کے مطابق انگریزی ادبیات اور علوم کا مطالعہ بھی کیا تھا۔ انگریزی زبان سے ان کی واقفیت اس حد تک تو تھی ہی کہ وہ اپنی غزلوں کے مطالب ایک یکسر اجنبی اسلوب میں منتقل کرنے کی قوت رکھتے تھے۔ چناں چہ فانی کے قاری کا یہ مطالبہ ایک علمی جواز بھی رکھتا ہے کہ انہیں اپنی روایت کے حدود میں رہتے ہوئے بھی کچھ ایسی گنجائش ضرور نکالنی چاہیے تھی جو ایک وسیع تر تہذیبی اور نفسیاتی تناظر رکھنے والے تخلیقی میلانات سے انہیں اس طرح لاتعلق نہ رہنے دیتی۔ آخر یگانہ اور فراق نے اپنی روایت اور اپنے مخصوص تہذیبی دائرے میں رہتے ہوئے بھی یہ راستہ ڈھونڈ نکالا۔ اس سے اور آگے بڑھ کر دیکھیے تو میر اور غالب کم از کم فکری رویوں اور حسی واردات کی سطح پر اس تخلیقی لہر میں شامل نظر آتے ہیں جو صدیوں کے فاصلے عبور کرتی ہوئی ہمارے عہد کی عام سائکی کا حصہ بن چکی ہے۔ پھر فانی اس سفر میں پیچھے کیوں رہ گئے؟ ان کی متین اور خاموش آواز اردو غزل کے ہجوم

اصوات میں الگ پہچانی جاتی ہے۔ ان کی تخلیقی سرشت روایت کے ان تمام عناصر سے ہے جو تجربے کو اظہار کے وسائل بہم پہنچاتے ہیں۔ وہ اپنے ماضی اور اپنی روایت کے تسلسل کی بنیادی وحدت کا گہرا شعور رکھتے تھے اور اردو سے قطع نظر فارسی زبان و ادب کے کلاسیکی سرمایے پر بھی ان کی نظر تھی۔ انہوں نے فارسی اشعار کی جو بیاض مرتب کی تھی اس میں بالعموم ایسا کلام شامل ہے جس سے مذاق عامہ کے بجائے ان کے انفرادی ذوق کا اظہار ہوتا ہے۔ شاعر، شاعری اور شعریت سے متعلق انھوں نے نثر میں اپنے جس موقف کا اظہار کیا ہے اس میں ہم ایک تربیت یافتہ اور سنجیدہ ادبی تصور کے نشانات بآسانی دیکھ سکتے ہیں اور صرف اس موقف کی بنیاد پر فانی کے ذہنی امتیاز کی شناخت کی جا سکتی ہے۔ فانی کے حالات پر غور کیجیے تو اندازہ ہوتا ہے کہ شعر گوئی ان کے لیے محض ایک اندرونی جبر کا اظہار نہ تھی بلکہ ایک شدید روحانی اور جذباتی ضرورت کی تکمیل کا ذریعہ بھی تھی اور اسے اختیار کرنے میں ایک باقاعدہ شعوری انتخاب کا بھی دخل تھا۔ فانی یہ سمجھتے تھے کہ شعر کہنا ان کے لیے کم و بیش اتنا ہی ناگزیر ہے جتنا کہ سانس لینا چنانچہ اس کی خاطر وہ زندگی کے ہر فرض اور ہر فرض سے آنکھیں پھیر لینے پر آمادہ تھے اور بعض ایسی سہولتوں کے طالب بھی جنھیں فانی کے تغیر پذیر معاشرے میں ایک رواج کی حیثیت حاصل نہیں رہ گئی تھی۔ فانی نے حسب توفیق شعر اور غیر شعر کا ایک پیمانہ مقرر کرنے کی کوشش بھی کی تھی اور ایک عرصے تک ان کا اقبال کو محض ناظم سمجھنا ان کی فن کارانہ انانیت ہی کا نتیجہ نہ تھا۔ انھوں نے اچھی بری ایک بوطیقا بھی وضع کر لی تھی اور اسی کے مطابق اپنے اظہار کی تعیین میں مصروف تھے۔

اردو کے عام شعرا کے برعکس فانی اپنے عمل کی غایت سے بھی آگاہ تھے اسی لیے اصحاب ودل کے آستانوں سے وابستگی کے باوجود شاعری ان کے لیے پیشہ بن گئی۔ اپنے نفسیاتی اور تخلیقی ماحول میں فانی کی حیثیت ایک Misfit کی ہے۔ جذباتی سطح پر نہ وہ اس ماحول کو قبول کر پاتے ہیں، نہ وہ ماحول فانی کو قبول کرتا ہے۔ فانی کے یہاں اس سے مفاہمت کی کوئی ایسی کوشش بھی نہیں ملتی جو ان کی شخصیت کے بنیادی رنگوں میں کسی تبدیلی یا کیفیت کا سبب بنتی۔

مجموعی طور پر شاعری کی طرف فانی کا رویہ بہت سنجیدہ ہے اور ہر چند کہ انھوں

نے شاعر کو کشف اور الہام کے عطیات سے مالا مال ایک پر اسرار ہستی کی شکل میں بھی دیکھنے اور دکھانے کے جتن کیے ہیں، ان کے جذباتی اور حسی ریوں کی منطق شعوری اور بے حجاب ہے۔ بالفاظ دیگر جذبہ فکر بن گیا ہے اور کسی قسم کا منطقی ضابطہ پیدا کیے بغیر اپنی دلیل کے ساتھ اظہار پایا ہے۔ وہ ایقان کو تاثر یا واردات میں بدلتے بھی ہیں اور اس طرح کہ اس کی فکری بنیادیں منتشر نہیں ہوتیں۔ ان کے اس رویے کی روشنی میں بہتوں کو یہ غلط فہمی ہوئی ہے کہ فانیؔ غالبؔ یا میرؔ کی قبیل کے شاعر ہیں۔ کچھ نے انہیں غالبؔ کی قسم کا فلسفہ طراز سمجھا تو کچھ انہیں یاس پرست کہہ کر میرؔ کے آئینۂ وجود میں ان کا عکس ڈھونڈنے لگے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ فانیؔ کی یاس پرستی کو ان کے بعض معاصرین نے طنز و تعریض کا نشانہ بنایا تو فانیؔ کے مداحوں کی صف سے یہ آواز بھی اٹھی کہ فانیؔ تو ایک نہایت حوصلہ مند قسم کے خوددار انسان تھے اور زندگی کی طرف ان کا رویہ سراسر ایجابی اور مثبت تھا۔ گویا کہ قنوطیت ایک طرح کی بدتوفیقی یا بدبختی کا نشان بن گئی۔

سردست ان باتوں کی فلسفیانہ نفسیاتی تعبیر و توجیہ سے بحث نہیں۔ میں تو صرف یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ فانیؔ کے سلسلے میں رائے قائم کرتے وقت ہم پر خاصی احتیاط لازم آتی ہے۔ ایک تو اس لیے کہ اب تک ان کے بارے میں جو باتیں عام طور پر کہی جاتی رہی ہیں ان کا محرک یا تو ایک نوع کی دردگساری ہے یا پھر ایک جذبہ آمیز فکری حقارت۔ دونوں رویے جذبے کے توازن اور فکر کی معروضیت سے عاری ہیں۔ اس میں قصور فانیؔ سے زیادہ ان ناقدین کا ہے جو فانیؔ کو سمجھنے کی کوشش میں ان سے اس حد تک قریب چلے جاتے ہیں کہ قرب یا تو بار بن جاتا ہے یا پھر ایک مبالغہ آمیز جذباتی رواداری کو ہوا دیتا ہے۔ ایک طرف رشید احمد صدیقی جیسے بزرگ ہیں جو فانیؔ کو اگر غالبؔ سے بہتر نہیں تو ان سے کمتر بھی نہیں سمجھتے اور فانیؔ کے ''مخصوص انفرادی رنگ'' کے اس لیے دلدادہ ہیں کہ اس میں:

> غالبؔ کی دشوار پسندی، دقت نظر اور فلسفہ نگاری کے باوجود غالبؔ کے انشاء خصوصی یعنی فارسی کے نامانوس محاورے، ثقیل ترکیبیں اور عربی کے لغات غریبہ بالکل ناپید ہیں۔ دیوان غالب اور افکار فانیؔ دونوں کو متقابل رکھ کر دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ جہاں تک

لطافتِ زبان اور نزاکتِ بیان کا تعلق ہے دونوں میں وہی بُعد ہے
جو فلسفۂ ارتقاء کی بناء پر تاریخی حیثیت سے دونوں میں ہونا چاہیے۔
بایں ہمہ زندگی کے تو بہ تو، وسیع اور عمیق اسرار کو بے نقاب کرنے میں
دونوں تقریباً مساوی طور پر کامیاب ہوئے ہیں۔ اس میں شک نہیں
کہ بعض خیالات فی نفسہٖ ایسے ہوتے ہیں جن کا اظہار صرف مشکل
اور بسا اوقات صرف غیر مانوس الفاظ و تراکیب سے کیا جا سکتا ہے
اور یہی سبب ہے کہ غالب کو اپنا جادۂ خیال الگ کرنے کے لیے
مجبوراً شاہ راہ عام سے ہٹ کر وہ انداز اختیار کرنا پڑا جس سے اس
وقت تک اردو اور اردو داں نا آشنا تھے۔ لیکن فانی نے بعض انہی
خیالات کی ایسی عام فہم طریقے پر ترجمانی کی ہے کہ ہم کو ان کے
شاعرانہ اور ادیبانہ کمال کی بے اختیار داد دینی پڑتی ہے۔

(رشید احمد صدیقی: کلامِ فانی پر ایک نظر)

یعنی یہ کہ فانی احساس و ادراک کے نازک ترین ارتعاشات کو بھی غالب کے
برعکس سادہ سہل زبان میں محصور کرنے کی صلاحیت رکھتے تھے یا یہ کہ غالب کے یہاں بیان
کی جو پیچیدگی ملتی ہے وہ تجربہ کی پیچیدگی کا حصہ نہیں بلکہ دراصل ایک نئے تجربے یا خیال
کے لیے لفظوں اور ترکیبوں کا ایک نیا ملبوس تیار کرنے سے عبارت ہے۔ اس کے ساتھ
ساتھ رشید احمد صاحب نے اس مضمون میں فانی کے یہاں غالب کے برعکس ایک مثبت،
تعمیری اور حوصلہ افزا امید آفرینی کے نقوش بھی تلاش لیے ہیں۔ مجنوں گورکھپوری بھی فانی
کی شاعری کو موت کی انجیل کہتے ہیں، فانی کو صرف اس بنا پر قنوطی نہیں مانتے کہ فانی کے
یہاں فکر کا ایک مرکز موجود ہے۔ زندگی کے مسائل اور مصائب سے نجات کی ایک شکل
نظر آتی ہے، موت، جسے فانی کے نظام افکار میں ایک مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ میرا خیال
ہے کہ تنقید میں ذہانت کے اسرافِ بے جا کی اس سے بہتر مثال مجنوں جیسے نقاد
کے ہاں مشکل ہی سے ملے گی۔ مجنوں نے فانی کی مرثیت، کلبیت، مرگ آثاری اور ان کی

اثباتیت کا ذکر ایک سانس میں کیا ہے۔ اس اثباتیت کی مثال ہر واقعے سے دی جاسکتی ہے کہ شعلوں میں گھرا ہوا کوئی شخص صرف آگ سے بچنے کے لیے ایسے اندھے کنوئیں میں جا گرے جہاں واپسی کے راستے کا نہ ملنا یقینی ہو، یعنی انتخاب اُسے مثبت اور منفی کے بجائے نفی کے دو منطقوں میں کرنا ہو اور اس صورت حال کا علم اسے پہلے سے ہو، اس رویے کی دوسری انتہا پر جوش ہیں جو فانی کو بیوۂ عالم، سوز خراں، ہر وقت بسورنے والا اور انسانیت کے درجے سے گرا ہوا شخص کہتے ہیں اور فانی کی شخصیت کو اقدار کی جس میزان پر تولنے کے جتن کرتے ہیں ان کا تعلق فانی کے نظام شعر سے دور کا بھی نہیں۔ صدق جائسی نے دربار دربار میں فانی کا جو خاکہ پیش کیا ہے اور جس پس منظر میں اسے دیکھنے کی کوشش کی ہے وہ اتنا غبار آلود ہے کہ فانی کا شعری کردار روشن ہونے کے بجائے نگاہ سے اوجھل ہو جاتا ہے اور ملاقات ایک ایسے شخص سے ہوتی ہے جس میں نہ تو کسی المیہ کے ہیرو کا ملال ہے نہ کسی اینٹی ہیرو کی سچائی اور بے حجابی سے جو عام انسانوں کی طرح زندگی کی حقیر آسائشوں کا طلبگار ہے اور اہل اقتدار کی آستاں بوسی اور مصاحبت جس کا شعار ہے، جسے تن آسانی کی جستجو ہے اور معمولی مادّی فوائد کے خاطر اپنے عزت نفس کے احساس سے یکسر بیگانگی کی خو، جس کی پوری زندگی بے علمی، لاپروائی اور غیر ذمے داری سے عبارت ہے لیکن اس سب کے باوجود وہ اس فریب میں مبتلا ہے کہ اس کے منصب و شعار کو اگر دنیا پہچانتی نہیں تو قصور اس کا نہیں دنیا کا ہے۔ صدق جائسی کی کتاب میں سچ اور جھوٹ کا تناسب کیا ہے اس کا فیصلہ فانی کی حیات پر تحقیقی کام کرنے والوں کے سر ہے۔ اب تک اس ضمن میں جو بحثیں سامنے آئی ہیں ان سے یہی اندازہ ہوتا ہے کہ یہ کتاب کردار کشی کا نمونہ کہی جاسکتی ہے اور یہ کہ مصنف چونکہ بزعم خود بھی ایک شاعر ہے اس لیے ہو سکتا ہے کہ فانی بہ حیثیت شاعر اس کے لیے ایک نفسیاتی مسئلہ بھی رہے ہوں۔ شاعر اور فن کار چاہے ایک دنیا کا درد اپنے سینے میں سمولیں، ایک دوسرے کے تئیں اس ذہنی کشادگی کے روادار بھی کم ہی ہوئے ہیں جس کی توقع عام مہذب انسانوں سے کی جاتی ہے۔ پھر پس منظر اگر اصحاب اقتدار کا آستانہ و دربار ہو تو صورت حال کچھ اور خراب ہو جاتی ہے۔ فانی کی طرف صدق جائسی کا رویہ بھی بہت شائستہ نہیں ہے۔ واقعہ جو کچھ ہو، بہر نوع، اتنا ضرور ہے کہ فانی کے سوانح اور شخصیت

سے متعلق بعض گوشے ان کے مقدمات کا ایک جواز فراہم کرتے ہیں صدیق جائسی کی کمزوری یہ ہے کہ ان گوشوں پر نظر ڈالتے وقت وہ اپنے تعصبات کو چھپا نہیں سکے ہیں۔

جائز طور پر یہ سوال کیا جا سکتا ہے کہ فانی کی زندگی کو ان کی شعری شخصیت کا پیمانہ کیوں بنایا جائے؟ کیا فانی کی شاعری محض ایک ذات آلودہ دستاویز ہے اور ان کی زندگی کے صرف ان مظاہر سے تعلق رکھتی ہے جن کی نوعیت خارجی اور بیرونی ہے؟ فانی کے سلسلے میں یہ سوال بہت اہم ہے چنانچہ اس پر غور کرتے وقت قدرے احتیاط اور ضبط سے کام لینا ضروری ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ ایک تو شاعری کا شخصیت سے یکسر لاتعلق اور گریزاں ہونا ممکن نہیں ہے دوسرے فانی نے جو مزاج پایا تھا اور اپنی زندگی کے لیے جو اسلوب منتخب کیا تھا اس کا خمیر ان کی تخلیقی شخصیت ہی سے اٹھا ہے۔ فانی اپنی اس مجبوری کا شعور رکھتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شخصیت اپنے عہد کی عام فکر سے قدرے الگ تو نظر آتی ہے مگر نہ تو اپنے آپ سے کسی پیکار کا پتہ دیتی ہے نہ اپنی تخلیقی سرشت سے ٹکراتی ہے۔ ان کی ذات اور شاعری کے مابین ایک مستقل، پائدار اور خاموش مفاہمت کے تاثر کم و بیش ان کی پوری زندگی پر سایہ فگن ہیں۔ زندگی اور شاعری کے راستوں کی یکجائی کا نتیجہ یہ ہوا کہ فانی ہر طرح کے جذباتی اور فکری کشاکش کے ہنگامے سے بچ گئے۔ چنانچہ اپنے شدید ترین الم کا ذکر بھی وہ اس طرح کرتے ہیں گویا اپنے معمولات بیان کر رہے ہوں۔ ان کے حواس کی وساطت سے جو کیفیت بھی ان پر وارد ہوتی ہے، اپنی فکری منطق ساتھ لاتی ہے اور ان کی زندگی کے طبعی رویوں سے اس کا رابطہ استوار رہتا ہے۔ زندگی کی حدیں شاعری سے جا ملیں تو خسارہ زندگی ہی کو اٹھانا پڑتا ہے۔ اور فانی کی سرگزشت ہمیں یہ بتاتی ہے کہ اس بات میں پہلا شکار فانی کی ذات ہی ہوئی۔ فانی میر اور غالب کے ہم پلہ نہ سہی جب بھی یہ کہنا مبالغہ نہ ہوگا کہ شعر گوئی کی صلاحیتیں ان میں عہد انحطاط کے تمام غزل گویوں سے زیادہ تھیں۔ داغ، امیر، جلال، شاد، ریاض خیر آبادی، جلیل ان سب کے مقابلے میں فانی شعر کے منصب اور شعری اظہار کی باریکیوں کا بہتر شعور رکھتے تھے۔ غزل کی نشاۃ ثانیہ کے دور میں بھی فانی کی آواز ہمیں ان کے بیشتر معاصرین سے کہیں زیادہ موثر، مترنم اور متین دکھائی دیتی ہے۔ عزیز لکھنوی اور معیار پارٹی کے دوسرے اکابرین نے جو جشن چھیڑی تھی اس پر

ہین کا آہنگ غالب تھا۔ شاید یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ عزیز اور ان کے رفقاء دراصل بگڑے ہوئے مرثیہ گو تھے جنھوں نے غزل کے زوال میں اپنے کمال کے اظہار کی خاطر ایک زمین ڈھونڈ نکالی اور سید تعشق یا پیارے صاحب رشید کی غزلوں کو اپنا معیار بنا بیٹھے۔ مضامین اور موضوعات سے قطع نظر انھوں نے اپنے علائم اور لفظیات کے انتخاب میں بھی عزا خانے کی رعایتوں کو سامنے رکھا چنانچہ ایک سطحی نشاط کے جال اور خالی خولی صنعتوں کے وبال سے رہائی کی جستجو میں وہ اس سے زیادہ سطحی غم تک جا پہنچے۔ عزیز اور ان کے حلقے کے شعرا کے یہاں جو کہرامی فضا اور گریہ و بکا کا جو شور ملتا ہے اس نے غزل کے دائرے کو اور تنگ کر دیا اور ایک تصنع آمیز سنجیدگی نے چھچھلی گرچہ لذیذ نشاط پیشگی کی جگہ لے لی۔ یہ حضرات اس رمز سے بے خبر تھے کہ شعر و ادب میں معیار سازی کا عمل پارٹی بندی کے بجائے انفرادی تخلیقی استعداد اور ذوق کی تربیت سے علاقہ رکھتا ہے اور فنی معجزے ایک غیر متوقع، غیر متعین اور پر اسرار خلاقانہ حسیت کے بغیر وجود میں نہیں آتے۔ معیاری شعرا سے قطع نظر اس عہد کے دوسرے غزل گویوں کے یہاں بھی انسانی تجربات کے اتھاہ سمندر میں روشنی کی اس پر اسرار جست کے نشانات تقریباً نایاب ہیں۔ سیماب، اصغر، حسرت ان میں کسی کی شاعری اپنے حواس کی دیواروں میں کسی دریچے کا سراغ نہیں پاتی۔ دریچے کی تلاش تو دور رہی، ان میں دیواروں سے سر ٹکرانے کا سودا بھی مفقود ہے۔ سیماب تو خیر ایک ایسا باضابطہ اور منطقی ذہن رکھتے تھے جو تخلیقی عمل کی بھول بھلیاں میں زیادہ دیر تک گردش کا متحمل بھی نہیں ہو سکتا تھا، اصغر کے تصوف اور حسرت کی ارضیت اور نشاطیہ سلے نے بھی نہ تو کہیں فن کے اس جادوئی کلمے کی شکل اختیار کی جو کھل جا سم سم کی صدا کے ساتھ ایک نادیدہ منظر نامے کا باب کھولتی ہے نہ ہی وہ غزلیہ شاعری کے اس عظیم الشان معیار کی تجدید کر سکے جو گئے وقتوں کی فصل نے ترتیب دیا تھا۔ ان کا کارنامہ زیادہ سے زیادہ یہ ہے کہ انھوں نے نظم کے روز افزوں اقتدار کے جواب میں غزل کو اس کی روز بروز کم ہوتی ہوئی مقبولیت کے آزار سے نجات دلائی اور ایک ایسے دور میں جب ادبی کلچر اور سماجی کلچر کے بیچ کی لکیر بہت نمایاں نہیں ہوئی تھی غزل کو ایک بار پھر سے اس کا کھویا ہوا سماجی وقار واپس دلایا۔ اس میں کچھ کمال ان کا تھا، کچھ اس کلچر کا جس میں شعر و ادب سے دلچسپی ایک

Status symbol بھی تھی۔ کیا عوام اور کیا خواص سبھی حسب توفیق اپنے ادبی مذاق کا اظہار مشاعروں، شعری نشستوں اور ذاتی گفتگو میں کرتے پھرتے تھے۔ ظاہر ہے کہ کسی ادبی صنف کا Social approval حاصل کر لینا اس کی برگزیدگی کی ضمانت نہیں ہو سکتی۔ اس سے قطع نظر اصغر، حسرت اور جگر کی چند غزلیں یا اشعار اس زمانے میں اگر لوگوں کی زبان پر چڑھ گئے تھے تو اس کا سبب ان باکمالوں کی قوت ایجاد کے ساتھ اس واقعے میں بھی مضمر تھا کہ اس وقت تک ہمارا معاشرہ تخیل اور حسن سے لطف اندوزی کی سطح پر اس درجہ بانجھ نہیں ہوا تھا اور عام اجتماعی تنظیم آج کی طرح صدموں سے دوچار نہیں تھی۔ شعر گوئی اور شعر فہمی کو ایک سماجی قدر کی حیثیت بھی حاصل تھی اور افراد کے مابین جذباتی رشتے محفوظ تھے۔

ایسا نہ ہوتا تو فانی کی توقعات اور تقاضے اپنے ماحول سے وہ کچھ بھی نہ ہوتے جس کی تفصیل ہمیں ان کی روداد حیات میں ملتی ہے۔ ان کا رویہ زندگی کی طرف، اپنی ذات کی طرف، اپنی شاعری کی طرف، اول و آخر ایک رومانی کا رویہ ہے۔ یہ رومانیت اپنی چند ناگزیر کمزوریوں کے باوجود اس حقیقت پسندی سے بہر حال زیادہ معنی خیز ہے جو ایک طرح کی مثالیت پرستی کا روپ اختیار کر لیتی ہے اور انسانی تجربات کی مصنوعی خانہ بندی کے بعد ان تجربوں کے ایک علاقے کی طرف سے آنکھیں پھیر لیتی ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ فانی کا شعری ادراک انسانی تجربہ کے تمام علاقوں میں گشت کرتا ہو اور زندگی کی کوئی بھی حقیقت اس کی کمند سے آزاد نہ ہو۔ فانی جیسے شخص کے لیے یہ ممکن بھی نہ تھا۔ وہ اپنی ذات کے آئینہ خانے سے باہر نہ نکلے نہ اپنے شعری کردار اور اپنی عام شخصیت کے مابین وہ معروضی فاصلہ، وہ نیم فلسفیانہ لاتعلقی پیدا کر سکے جو ان کے حواس کی توانائی میں اضافے کا سبب بنتی اور ایک محیط گریہ دل کے ساتھ وہ غالب کی طرح آشنائے خندہ لب کی نمائش پر بھی قادر ہوتے۔ فانی کے یہاں ایک نیم روشن اور مبہم متصوفانہ لہر کے باوجود صوفیاء کی وہ داخلی تنظیم بھی نہیں جو کاروبار حیات سے لاتعلقی کے نتیجہ میں رونما ہوتی ہے۔ لیکن فانی انفرادی سطح پر ایک باطنی تنظیم کا احساس ضرور رکھتے ہیں جس کی نمو دان کے تجربات کی سچائی سے ہوئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ چند مستثنیات کے علاوہ مجھے فانی کا کوئی بھی رویہ مستعار یا برائے شعر گفتن نہیں معلوم ہوتا۔ مثلاً یہ شعر:

غم بھی گزشتنی ہے خوشی بھی گزشتنی   غم اختیار کر کہ جو گزرے تو غم نہ ہو

گویا کہ انسانی حواس کی میزان پر کیا غم اور کیا خوشی سب ایک سے ہیں۔ پھر بھی دلیل کے اس تماشے میں غم کو فوقیت یوں حاصل ہے کہ اسے اختیار کرنے کے بعد اس سے محرومی کی اذیت کے احساس سے ہم آزاد ہو جاتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ اس باب میں فانی کے موقف تک ذیل کی اس رباعی کے ذریعہ پہنچا جا سکتا ہے:

ترکِ غم سے خوشی کی حسرت نہ مٹی   صورت کے بدل جانے سے صورت نہ مٹی
غم لاکھ غلط کیا مگر پھر غم تھا   انکارِ حقیقت سے حقیقت نہ مٹی

یہاں فانی اس سچ کا اظہار کر رہے ہیں جس کی گونج ان کے ایوانِ سخن میں تا عمر قائم رہی۔ واضح رہے کہ یہاں فانی کے ابتدائی دور کی اس شاعری سے بحث نہیں جب وہ:

دوپٹہ گر گیا شانے سے لو اٹھو سنبھل بیٹھو   نگاہیں پڑ رہی ہیں چاند کی دزدیدہ جوبن پر

کی قبیل کے شعر بھی کہہ لیتے تھے اور ان کا رنگ متعین نہیں ہوا تھا۔ داغ، امیر، مومن کے اشعار ایک عرصے تک عوام اور خواص، رند اور مولوی سب کے گرد اپنے طلسم کا حصار کھینچے رہے چنانچہ فانی بھی اس کے اثر سے کلیۃً آزاد نہ ہو سکے اس میں قصورِ فانی کی حس انجذاب سے زیادہ ربط اور تسلسل کی ان کڑیوں کا ہے جو اصلاح و ترمیم کی شعوری اور غیر شعوری کوششوں کے باوجود غزل کی روایت سے یکسر منقطع نہ ہو سکیں۔ خاص طور پر ان ادوار میں جب شاعری سے معاشرے کے مطالبات اور افراد کے تقاضوں میں کوئی بہت بڑا فرق نہیں پیدا ہوا تھا۔ لیکن جیسا کہ اوپر عرض کیا گیا، فانی کا شعری کردار ایک داخلی تنظیم کی وساطت سے ہی ابھرا ہے۔ اس کے روابط گرچہ بہت دھندلے ہیں مگر اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اقبال کی طرح فانی نے بھی بہت جلد اپنی زمین پالی۔ فانی کے بعض مداحوں کا یہ خیال کہ ان کا رویہ بھی اقبال کی طرح ایجابی اور اثباتی ہے محض حسنِ ظن ہے اور فانی و اقبال دونوں کے ساتھ ایک بہت بڑی زیادتی۔ لیکن اسے اس کے واقعاتی پس منظر کی بنا پر حقیقت پسندی سے تعبیر کرنا بھی اتنی ہی بڑی غلطی ہے۔ اس میں تو حقیقت کا وہ عرفان بھی نہیں جو بدھ کے سرد م دکھ کو ایک کائناتی رمز کی حیثیت دیتا ہے اور اس کا سرا مکمل بیراگ کے تصور سے جوڑ دیتا ہے۔ فانی کا کائنات میں انسان کے مرتبے کا جو بھی تصور

رکھتے رہے ہوں۔ ان کے تجربات کا بنیادی تعلق شعری کردار سے ہے جو ان کا اپنا ہے۔ اس میں ایک اجتماعی جہت اس وجہ سے پیدا ہوئی ہے کہ فانی نے ان تجربات کو عام انسانی سطح پر ایک جذبہ آمیز منطقی بنیاد فراہم کرنے کی کوشش کی ہے۔

اسی لیے میں فانی کے شعری کردار کی تفہیم میں میر یا غالب سے ان کے موازنے کو کچھ زیادہ کارآمد نہیں سمجھتا کیونکہ اس طرح مماثلتوں سے زیادہ ان کے مابین فاصلوں اور امتیازات کے نشان ابھرتے ہیں۔ جہاں تہاں مماثلتوں کے اکادکا نشانات تو میر اور غالب کے علاوہ داغ، امیر اور اس عہد کے دوسرے شعرا کے کلام میں بھی مل جائیں گے۔ فانی غالب کی طرح مجردات کے بیان سے دلچسپی رکھتے ہیں اور فارسی تراکیب وضع کرنے اور انھیں برتنے کا شوق بھی ان کی غزلوں میں نمایاں ہے۔ اس طرح ان کی غزلوں میں میر کی جیسی وحدت تاثر اور فکر کو ایک جذباتی کیفیت میں منتقل کرنے کا میلان بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ داغ کی طرح ان کے کلام میں محبت کے خارجی آداب کے تذکرے بھی ملتے ہیں۔ ان کے شعری کردار میں فکر کے بعض غالب اور مربوط عناصر کی تلاش بھی کی جا سکتی ہے۔ اور اس بنا پر انھیں اگرچہ فلسفی وغیرہ کہنا تو فانی اور فلسفے دونوں کے ساتھ زیادتی ہوگی تاہم اس رویے میں اقبال کے رویے کا مبہم سا عکس ضرور دیکھا جا سکتا ہے۔ فانی کے یہاں اس گورستانی فضا کی دریافت بھی ممکن ہے جو عزیز اور ان کی قبیل کے دوسرے شعرا کے یہاں ایک شناختی نشان کی حیثیت رکھتی ہے۔ آپ چاہیں تو ذرا سی کوشش سے اس سلسلے کو بیک وقت مختلف سمتوں میں پھیلا سکتے ہیں۔ چنانچہ فانی کو کسی نے حقیقت پسند کہا کسی نے خواب پرست، کسی نے ان کے کلام میں تصوف کی بازگشت سنی تو بعض زیادہ جری علماء ان کے یہاں قرآن اور حدیث کی تعلیمات کے نشان بھی تلاش کر بیٹھے۔ آخر محمد حسن عسکری جیسے ذہین نقاد نے ''خوب پردہ ہے کہ چلمن سے لگے بیٹھے ہیں صاف چھپتے بھی نہیں سامنے آتے بھی نہیں'' میں ظہور اور اخفا کا مسئلہ ڈھونڈ نکالا تھا۔ فانی کے اشعار پہاڑے نہیں کہ ان کی گردان مقررہ ہو، مگر ان کے کسی بھی شعر کو سمجھتے وقت ہم اس مجموعی نفسیاتی فضا اور جذباتی تنظیم کو کیونکر نظرانداز کر سکتے ہیں جو ہر وقت فانی کے ساتھ رہتی ہے۔ خیال اور تجربے کی بعض مختلف جہتیں ان کے یہاں کم وبیش وہی نوعیت رکھتی ہیں جسے ہم کسی بھی غزل گو کے

یہاں دریافت کر سکتے ہیں۔ یہ کرشمہ فانی کی مجبوری سے زیادہ غزل کے جبر کا ہے۔ غزل کی شاعری انقلاب آفریں تبدیلیوں کی زد پر آنے کے بعد بھی اپنے ماضی سے اور ماحول سے دست کش نہیں ہوتی چنانچہ نظم کے مختلف ادوار ہمیں جس باہمی اختلاف کا پتہ دیتے ہیں وہ غزل کی روایت کے مختلف ادوار میں نظر نہیں آتا۔ یہ وہ منزل ہے جہاں ترک عشق کی دعا حسن قبول سے رہ جاتی ہے۔

فانی کی شاعری میں روایت کے تسلط اور انفرادیت کی ایک موج تہ نشیں کے عمل کی حدیں باہم اس طرح گڈمڈ ہو گئی ہیں اس پر دو ٹوک انداز میں کوئی حکم نہیں لگایا جا سکتا۔ وہ مصحفی، ثاقب، عزیز، حسرت، جگر، سیماب کی طرح روایت گزیدہ بھی نہیں تھے، نہ ہی ان کے یہاں یگانہ کی جیسی سرکشی اور فراق کی تخیلی زرخیزی نیز وسعت ادراک کے نشانات ملتے ہیں۔ ان کی غزلوں میں بال جبریل کی غزلوں کا پر جلال تفکر اور قلندرانہ جذب بھی نہیں جس سے غزلیہ روایت کے ایک نئے موڑ کی راہ نکلتی ہے۔ فانی کی غزلیں پڑھتے وقت اکثر یہ احساس ہوا ہے کہ فانی کی انفرادیت کے بھرپور اظہار میں رکاوٹیں ڈالنے والی بڑی حقیقت ان کے یہاں Wit کا فقدان اور خلاقانہ جسارت کی کمی ہے۔ فانی اپنے آپ کو عزیز بھی رکھتے تھے اور اپنی ذات سے ایک طرح کے نفسیاتی خوف کا شکار بھی تھے چنانچہ اس سے الگ ہو کر تجربے کی کسی نئی دنیا یا اظہار کے کسی ان دیکھے بیان میں قدم رکھنا ان کے لیے آسان نہ تھا۔ انہوں نے اپنے آپ کو پرستار شب ہجر، دل سوگوار، دفتر غم کہا ہے اور اپنی زندگی کو شب فرقت، الم جانگداز، داستان غم، اضمحلال رنگیں، وجود درد، شب انتظار اور جنازۂ آہ بے تاثیر سے تعبیر کیا ہے۔ یہ کیسی ذات آلودگی ہے جو حواس پر انسانی تجربات کے ہزار بار نگار رنگ جلووں کا دریچہ بند کر دیتی ہے مجھے اس بات پر اصرار نہیں کہ فانی اپنے چند معینہ تجربات کے دائرے سے باہر کیوں نہیں نکلتے؟ Obsessions کا اپنا جبر بھی ہوتا ہے اور اپنی منطق بھی۔ اس قسم کی صورت حال کبھی کبھار ایک ایسی یکسانیت کا سرچشمہ بن جاتی ہے جس میں کسی لکھنے والے کے انفرادی اسلوب کا رمز مخفی ہوتا ہے۔ مجھے اس ضمن میں فانی کی جو کمزوری سب سے زیادہ کھٹکتی ہے وہ ایک تھکا دینے والی کیفیت اور تکرار کا تاثر ہے۔ صرف یہ سمجھ لینا کافی نہ ہوگا کہ فانی نے ذاتی تجربے سے وفاداری کو مقدم جانا سو اپنے

حصار سے باہر نہ آئے۔ فانیؔ کا شعری کردار بھی سمٹا ہوا دکھائی دیتا ہے، نتیجتاً ان کے حواس اور ذہنی مرکبات بھی کھل کر اظہار نہ پاسکے۔ فانیؔ کی مثال اس مالی کی ہے جو اپنی فکر کے پودے کو چھوٹے سے گملے میں اس طرح پابند کر دیتا ہے کہ عمر اور نشو و نما کے مختلف درجات سے گزرنے کے بعد بھی اس کے انداز قد میں کوئی تبدیلی رونما نہیں ہوتی۔ ہم اس میں ایک چھتنار تناور پیڑ کا اشارہ یا امکان تو دیکھ لیتے ہیں لیکن اسی کے ساتھ ساتھ یہ بھی سمجھتے ہیں کہ اس پودے کو اپنی بساط بھر پنپنے کا موقعہ نہ مل سکا۔ کلیم الدین کا خیال ہے کہ:

> فانیؔ کی غزل گوئی ایسی ہے جیسے چوٹ کھائی ہوئی، بجھی ہوئی طبیعت کو کرید کرید کر خاک کے ڈھیر سے چنگاریاں اڑائی جا رہی ہیں۔ باقیات اور عرفانیات کو ہمدردی اور قدردانی کے ساتھ پڑھ چکنے کے بعد کائنات اور حیات، بجائے کوئی وسیع ڈرامائی کیفیت رکھنے کے بہت چھوٹی چیز معلوم ہونے لگتی ہیں، فانی کا شیوۂ تسلیم و رضا، محاسن کائنات و حیات کا احساس پیدا نہیں کرتا، ان کے یہاں نہ تحیر ہے، نہ تحیر کی سپردگی، محبت کی تلخیاں ان کے یہاں شدید سے شدید تر، تلخ سے تلخ تر ہوتی گئی ہیں لیکن شاید مئے کہنہ کے بجائے وہ تیزاب ہو کر رہ گئی ہیں۔

(مضمون: اردو کا رنگ تغزل، نگار، جنوری فروری ۱۹۳۱ء)

میرے نزدیک فانیؔ سے یہ شکایت کہ ان کی شاعری محاسن کائنات و حیات کا احساس کیوں نہیں پیدا کرتی یا یہ کہ ان کی تلخی ایک طرح کی تیزابیت میں کیوں منتقل ہو گئی ہے۔ ادب کے قاری کا مسئلہ نہیں ہے۔ ادب کے قاری کا مسئلہ فانیؔ کی محبوب کمزوریاں یا ان کے شخصی سوانح بھی نہیں ہیں تاوقتیکہ انھیں فانیؔ کے شعری وجدان پر اثر انداز ہونے والی حقیقت یا اس کے ایک محرک کی حیثیت سے دیکھنا ناگزیر نہ ہو۔ ہم اپنے ذاتی تحفظات، تعصبات اور ترجیحات کے پیمانے پر کسی شخص کی تخلیقی قامت کا اندازہ نہیں لگا سکتے۔ فانی اپنے تجربات کی انتخاب میں پوری طرح آزاد تھے۔ اور اپنے بیشتر معاصرین کی بہ نسبت ان کا یہ امتیاز ہمیں نظر انداز نہیں کرنا چاہیے کہ فانیؔ نے اپنی روایت کے حدود میں رہتے

ہوئے بھی انتخاب کی اس آزادی کا سرانہ چھوڑا۔ نامناسب نہ ہوگا اگر اس موقعہ پر ہم فانی کے خیالات سے براہ راست رجوع کرتے چلیں۔ ذیل کے اقتباسات فانی کی ایک ریڈیائی تقریر (بعنوان شعر وشاعری) سے ماخوذ ہیں:

جب کہ جذبات اور تاثرات، حیات قلبی اور کیفیات دلی انسانی کمزوریاں سمجھی جاتی ہوں تو ان کا شمار محاسن میں نہیں بلکہ عیوب میں ہونا ہی چاہیے تھا۔ چنانچہ ہو رہا ہے اور شعریت جو ان نازک حسیات اور ان لطیف کیفیات پر مشتمل ہے مفقود ہوتی جاتی ہے۔ جس شعر سے شعر کا صحیح مفہوم ادا ہو جائے، جس میں شعریت ہو، جو دل سے نکل کر دلوں سے ٹکرا جائے وہ اگرچہ ہزار دو ہزار ناقدر دانی کے باوجود ابھی دنیا سے مٹ نہیں گیا مگر اب اس حالت میں ہے کہ شاید اس کا مٹ جانا ہی شعر اور شاعری کے لیے بہتر ہوتا۔

شعر کا حاصل خود شعر ہے اور بس۔ شعر کا تعلق کسی قوم یا کسی خاص شعبۂ زندگی تک محدود نہیں رہ سکتا۔ وہ بنی نوع انسان بلکہ تمام عالم موجودات کے وجود اور اس کی غیر محدود کشاکش حیات سے تعلق رکھتا ہے۔ یہی تو وہ درس ہے جو فطرت جب چاہتی ہے اور جسے چاہتی ہے خود سکھاتی ہے اور جب تک فطرت خود نہ سکھائے کوئی شاعر، شاعر کہلانے کا مستحق نہیں ہوتا... شاعری کا صحیح مرتبہ یہ ہے کہ وہ جزو پیغمبری ہو اور خدا کی شاگردی کے بغیر یہ مرتبہ حاصل ہونا محال ہے۔ جو شعرا صحیح معنوں میں شعرا تھے یا ہیں وہ شعر کو اس کے صحیح درجے سے گرانے کے لیے نہ کسی قیمت پر خریدے جا سکتے ہیں اور نہ کسی قوت سے مرعوب ہو سکتے ہیں۔ وہ ہر مصیبت کو جو اس مسلک کی بدولت ان پر ٹوٹتی ہے خندہ پیشانی سے برداشت کرتے رہے ہیں اور برداشت کرتے رہیں گے۔

اس زمانے پر موقوف نہیں ہر زمانے میں، اس ملک یا کسی

ملک پر موقوف نہیں ہر ملک میں، جس قوم سے جو شاعر اٹھا اس نے
فطرت کی اس امانت میں کبھی خیانت نہیں کی۔ ممکن ہے کہ اس کی
وجہ یہ ہو کہ وہ خیانت کر نہیں سکتا ہو۔ فطرت خود اپنی امانت کی محافظ
ہے اور اس لیے جسے یہ امانت سپرد کی جاتی ہے اس سے شاید بہ نظر
احتیاط اس کی استعداد ہی سلب کر لی جاتی ہے۔ بہر حال جو کچھ ہو
نتیجہ ایک ہی ہے۔

حقیقی شاعری کوئی افادی پہلو نہیں رکھتی اس لیے شاعر کو مصائب کا شکار ہونا لازمی ہے۔ ان اقتباسات میں فانی نے شعر کی تخلیق اور اس کے عمل کی بابت چند اہم اشارے کیے ہیں۔ ان کا خلاصہ یہ ہے کہ:

۱۔ معاشرے کا عام مذاق شعریت کے تصور سے کچھ زیادہ نسبت نہیں رکھتا چنانچہ شاعر بے جا اعتراضات کا ہدف بنا رہتا ہے۔

۲۔ شعر کا حاصل خود شعر ہے اور اس کی کوئی معینہ حد نہیں۔

۳۔ شاعری جزو پیغمبری ہے۔ فطرت شاعری کی وساطت سے دنیا پر اپنا اظہار کرتی ہے۔

۴۔ حقیقی شاعری افادہ و مقصد سے بے نیاز ہوتی ہے چنانچہ شاعر کو اس کا مادی صلہ نہیں ملتا۔

اس تفسیر میں فانی نے شعریت کو حقیقی شاعری کے جوہر سے تعبیر کیا ہے۔ لیکن اس کی ایک ایسی تعریف متعین کی ہے جسے ہم زیادہ سے زیادہ ایک بے نام تاثر کہہ سکتے ہیں اور جمالیات کی کسی اصطلاح میں اسے مقید نہیں کر سکتے۔ فانی کا خیال ہے کہ شاعری کا یہی پہلو اسے عام لوگوں کے لیے ناقابل فہم بناتا ہے اور وہ اپنی غلط نظر کے سبب اس پر طرح طرح کے اعتراضات کرتے ہیں۔ فانی کا یہ خیال غلط نہیں کہ شعر کی ایک آزادانہ اور خود مختار مملکت ہوتی ہے چنانچہ اس کی حدود کی پیمائش کے لیے جو اصول وضع کیے جائیں ان کی ترکیب شعر کے نظام میں کام آنے والے عناصر کی شمولیت کے بغیر ممکن نہیں۔ البتہ فانی کا شاعری کو جزو پیغمبری سمجھنا اور پیغمبری کو بس ایک ذاتی اندوہ کے لیے آئینے میں

دیکھنا ایک متنازعہ فیہ مسئلہ ہے اسی طرح اپنے مادی اور طبیعی مصائب کو اپنی شاعری کے ایک ناگزیر نتیجے کی حیثیت دینا اسی قسم کی رومانیت ہے جو ترقی پسندوں کے یہاں اپنے مغلوب ہونے کے تصور میں رونما ہوئی ہے۔ فانی کی پوری زندگی ماضی قریب کی تاریخ کا حصہ ہے اور اس صفحے پر ان کی شخصیت کے تمام خدوخال اچھی طرح روشن ہیں۔ چنانچہ عام انسانی سطح پر فانی کی نارسائیوں کے اسباب بھی بہت واضح ہیں اور ان میں غالباً کوئی بڑی پیچیدگی نہیں ہے۔ معاشرے سے ان کے تصادم کے لیے بہت مدھم ہے جس کا اثر نہ تو ان کے معاشرے نے لیا ہے نہ ہی فانی کی ذات خرابی کے کسی ایسے تجربے سے گزری جسے انوکھی یا بے مثال یا غیر متوقع کہا جا سکے۔ فانی تو زمانے کے سیلاب کا مقابلہ اس طرح کرتے رہے کہ اپنے اندر ہی اندر سمٹتے گئے۔ یہ ایک طرح کی مڈل کلاس اخلاقیات کے خمیر سے اٹھنے والا رویہ تھا جس میں نفرت، بغاوت، احتجاج، سرکشی، تصادم کے عناصر تقریباً ناپید ہیں۔ جس میں فلسفیانہ لاتعلقی بھی نہیں اس میں زیادہ سے زیادہ ایک نیم فلسفیانہ پندار کی تلاش کہا جا سکتا ہے۔ ذات اور معاشرے کے تصادم کی گونج ہمیں میر کے یہاں اور اس تصادم کی پیچیدگی کا شعور ہمیں غالب کی شاعری میں ملتا ہے۔ چنانچہ یہ دنیائیں جانی پہچانی ہونے کے باوجود ایک تشویشناک ڈرامے کا تاثر رکھتی ہیں۔ اور قاری کو مشتعل کرتی ہیں۔ اس کے برعکس فانی اپنے بہترین لمحوں میں پڑھنے والے کو بس ایک جانی بوجھی اور حد اعتدال کی پابند اداسی کے تجربے سے آگے نہیں لے جاتے۔ اس کا اہم ترین وصف یہ ہے کہ یہ تجربہ سچائی کی قوت اور گرمی رکھتا ہے، مگر اس کا سب سے بڑا عیب یہ ہے کہ اس سچائی کی زمین سے کسی نو دریافت تاثر، کسی مہیب، پیچیدہ اور رفیع تصور کا خاکہ نہیں ابھرتا۔ سید احتشام حسین کے ان الفاظ سے گزرتے وقت کہ:

> فانی نے جبر کے حدود کو دیکھتے ہوئے ایک دنیا تعمیر کر لی تھی جس میں بہار نہیں آتی۔ دور عشرت نہیں آتا۔ جس میں لوگ ہنس نہیں سکتے۔ جس میں ویرانی نشتر، اندھیری راتیں، خوف، تمناؤں کے گھونٹے ہوئے گلے، موت کے بھیانک پردوں کی سرسراہٹ ہے۔ اس دنیا میں سب دبے پاؤں چلتے ہیں۔ اگر بہار آتی

ہے تو اس لیے کہ خزاں آ کر اسے تباہ کر دے، اگر دورِ جام چلتا ہے تو
اس کا مطلب ہے کہ کسی کو زہر دیا جانے والا ہے، اگر شمعیں روشن کی
جاتی ہیں تو اس لیے کہ ہوائیں انھیں بجھا دیں۔

مجھے بار بار خیال آتا ہے کہ کاش ایسا ہوتا۔ میر صاحب کے یہاں دل کے ٹوٹنے کی آواز ذاتی کی بربادی اور انتشار سے پیدا شدہ کمفی کے صدا بن جاتی ہے اور پھر اس آئینے میں انسان کا ازلی اور ابدی دکھ، اس کی تخلیقی تنہائی، اس کے مقدرات کے رنگا رنگ تماشے، سبھی کچھ منعکس ہوتا ہے۔ فانی نے زندگی اور شاعری کا سرا اس طرح جوڑ رکھا ہے کہ ایک لمحے کے لیے بھی ہماری نظر ان کے انفرادی آشوب یا ان کی ذات کے مرکز سے نہیں ہٹتی:

جب دیکھیے جی رہا ہے فانی   اللہ رے اس کی سخت جانی

یہ کیسی خودنگری ہے جو تماشائی کی نگاہ کے دائرے کو ایک نقطے کا پابند کر دیتی ہے؟ منظر یا تو ٹھہرے ہوئے دکھائی دیتے ہیں یا پھر اتنے آہستہ کار کہ ان کے تحرک میں کسی پیچیدہ اور تصادم آمیز ڈرامے کی تصویر ہی نہیں ابھرتی۔ اس کا آہنگ بہت متوازن، بہت شائستہ، بہت نازک، لطیف، مترنم اور دھیما ہے چنانچہ قاری اس سے اثر تو لیتا ہے مگر صرف اس حد تک کہ اس کے اپنے حواس کا شیرازہ بکھرنے نہیں پاتا۔

احتشام صاحب نے فانی کے اس رویے اور ردعمل کا سرا غزل کی تنگ دامانی سے جا ملایا ہے اور کہتے ہیں کہ:

> فانی غزل گو تھے اور غزل گوئی میں مکمل آسودگی کا سامان
> نہیں ہے۔ زندگی کے بہت سے مسائل غزل پر بار ہوتے ہیں اور
> تمام مسائل کو غزل ہی کے ڈھانچے پر بننا ایک جانب تو ان مسائل
> پر ظلم ہے دوسری جانب غزل پر ـــــــ

مگر ہر دلیل کو ماننے میں کئی قباحتیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ غزل گوئی کیا فن کے کسی بھی شعبے میں مکمل آسودگی کی تلاش کا سوال ضمنی حیثیت رکھتا ہے۔ پھر افراد کے ساتھ ہی اس کا تصور اور سطحیں تبدیل ہو جاتی ہیں چنانچہ ہم کوئی بھی ایسا معیار قائم کرنے سے قاصر ہیں جسے مکمل آسودگی کی پیمائش کا ذریعہ سمجھا جا سکے، پھر یہ سوال بھی بہت پیچیدہ ہے کہ غزل

پر کون سے مسائل بار ہوتے ہیں اور کنہیں اس سے ہم آہنگ قرار دیا جاسکتا ہے۔ ایک تو یہ ضروری نہیں ہے کہ شاعری کو صرف مسائل حیات کے اظہار کا وسیلہ بنا لیا جائے، دوسرے کسی شاعر کی برائی اور برگزیدگی کا نشان محض یہ واقعہ نہیں ہو سکتا کہ اس نے کتنے رنگا رنگ مضامین اپنے اشعار میں باندھے ہیں۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ کوئی شاعر تجربے کے ایک ہی مرکز سے تعبیرات اور تاثرات کے اتنے مختلف النوع اور کثیر روابط استوار کر لے اور اتنی تخلیقی جہتیں اس مرکز سے پھوٹ نکلی ہوں کہ رنگوں کا ایک حیرت کدہ ایک ننھے سے دائرے میں سمٹ آئے ایک رنگ کے مضمون کو سو رنگ میں باندھنا محض خالی خولی صناعی کے بس کی بات نہیں ہے۔ اس کا بنیادی رشتہ تخیل کی اس خلاقی اور قوت ایجاد سے ہے جو اپنے کلیدی نقطے سے ہم رشتگی کے باوجود بیکراں وسعتوں میں گشت کرتی پھرتی ہے۔

جوش سے روایت ہے کہ فانی غم کو ایک امانت الٰہی تصور کرتے تھے اور اسے غلط کرنے کو خیانت کے مترادف سمجھتے تھے۔ فانی کے حواس کی تجربہ گاہ میں انسان کی جان کو لگے ہوئے دو سوالات، غم اور موت، ان کے بنیادی منطقوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ غم دائمی بن جائے تو موت کے راستے کا سفیر ہو جاتا ہے۔ فانی کے شعری نظام میں بھی اس کی حیثیت ایک ایسے تجربے کی ہے جو مسلسل اور جاری ہے، وقت کی طرح۔ فانی کے بیشتر نقادوں نے اس کی بنیاد پر فانی کے تئیں یا تو ہمدردی کے احساس سے پیدا شدہ اعتذار کا رویہ اختیار کیا ہے یا پھر اسے زندگی اور اس کے جمال کی ضد کے طور پر دیکھا ہے۔ ہمارے بزرگ نقادوں میں شاید صرف سرور صاحب نے فانی کے اس رویے کا تجزیہ ایک معروضی تناظر میں کرنے کی سعی کی ہے۔ سرور صاحب کی رائے تو بحث طلب ہے کہ:

> فانی کی شاعری کی قدر و قیمت، ان کے اشعار کی شعریت، ان کی معنویت، ان کی بلاغت، ان کی سادہ کاری، بڑے سے بڑے مسائل کو سیدھے سادے طریقے سے بیان کرنے کی قوت، ان کی زندہ اور روشن مصوری اور ان کی دھیمی، پرسوز اور باوقار لے میں ہے۔ یہ لے ان کو میر سے بہت قریب کر دیتی ہے۔ یہ غلط ہے کہ ان کے اشعار زندگی سے زندگی کرنے کا حوصلہ چھین لیتے ہیں،

وہ زندگی کی شدید کشمکش، اس کی تلخی، اس کی ناکامی و نامرادی، آرزو
اور شکست آرزو کی آنکھ مچولی کا احساس دلاتے ہیں، وہ سلاتے
نہیں رلاتے ہیں۔ کبھی کبھی وہ رونے کو ناگزیر بتا کر اسے گوارا بھی
بنانا چاہتے ہیں۔

(مضمون: اردو شاعری میں فانی کی قدر و قیمت)

کیونکہ فانیؔ میں جو کمی رہ رہ کر کھٹکتی ہے وہ یہی ہے کہ ان کے یہاں آرزو کا خیال
ہمیشہ شکست سے مشروط نظر آتا ہے، چنانچہ ان کا اختیار اگر کچھ ہے تو بس ایک جبر کی تسلیم ہے۔
وہ ناکامیوں سے اس طرح کام نہیں لیتے کہ غم ایک ایجابی قوت بن جائے۔ ان کے گریے
میں اعصاب کے تناؤ کے بجائے صرف ایک تھکن، ایک ہزیمت زدگی کا تاثر ابھرتا ہے۔
یہاں ان کی غم طلبی:

اپنے دیوانے پہ اتمام کرم کر یارب — در و دیوار دیے اب انہیں ویرانی دے

رجز، چیلنج اور مہم پسندی کے بجائے ایک تجاہل عارفانہ کا اظہار ہے۔ وہ
الم نصیب لمحے (اور ان کا کوئی لمحہ نشاط بخت نہیں ہے) کا خیر مقدم وہ کشادہ دلی کے
بجائے ایک احساس مجبوری کے ساتھ کرتے ہیں چنانچہ غم کا بڑے سے بڑا تجربہ بھی فانیؔ
کے حواس کو مضروب نہیں کرتا بلکہ صرف ان کے ایقانات کی تصدیق کرتا ہے۔ اس سے فانیؔ
کے کلام میں بقول فراقؔ محویت کی ایک کیفیت تو پیدا ہو گئی ہے مگر نقصان یہ ہوا ہے کہ فانیؔ
تحیر کی قوت یکسر کھو بیٹھے ہیں۔ اس قوت کے بغیر نہ تو کوئی تجربہ دریافت بنتا ہے نہ کوئی
کیفیت ایک واردات کی صورت نازل ہوتی ہے۔ فانیؔ کی لے میں بلاشبہ ایک دھیماپن،
ایک سوز اور وقار ملتا ہے لیکن اس میں اتار چڑھاؤ کی وہ کیفیت نہیں جو باطن کے سمندر میں
کسی اندھے بھیانک طوفان کی آمد کا اعلان نامہ ہوتی ہے۔ میرؔ سے فانیؔ کی نسبت پر
غور کرتے وقت اس حقیقت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ دونوں کی فکر کے بعض مراکز یکساں
سہی لیکن شخصیتوں کا فرق اتنا واضح ہے کہ مراکز کی نوعیت پر بھی اثر انداز ہوا ہے۔ اس
مضمون میں آگے چل کر جب سرور صاحب یہ کہتے ہیں کہ:

فانؔی بیسویں صدی کے ہندوستان میں رہتے ہوئے بھی انیسویں صدی کی زوال آمادہ تہذیب کے دلدادہ تھے۔ ان کو نئی دنیا اور اس کی نئی ذمے داریوں کا پتہ نہ تھا۔ وہ خلا کے شاعر ہیں۔ وہ اس دور کے شاعر ہیں جو چکی کے دو پاٹوں کے بیچ میں ہے۔ اُن کی دنیا تو ختم ہو چکی تھی، مگر نئی نے اس کی جگہ لے لینے کے لیے کچھ بھی نہ کیا تھا۔

تو فانؔی کا حقیقی مسئلہ سامنے آتا ہے۔ شاید اسی روشنی میں سرور صاحب اس نتیجے تک بھی پہنچے کہ فراقؔ کے یہاں فانؔی سے زیادہ وسعت ہے۔ اپنی تمام تر کمزوریوں کے باوجود فانؔی دور انحطاط کے غزل گویوں اور اپنے معاصرین کی بہ نسبت ایک کہیں زیادہ رچا ہوا شعری مزاج رکھتے تھے۔ ان کے یہاں فضا آفرینی کا جو معیار ملتا ہے اس تک ان کے عہد کا کوئی دوسرا غزل گو نہیں پہنچتا۔

فانؔی کی جن غزلوں یا اشعار میں ایک طویل خود کلامی کا انداز پیدا ہوا ہے وہ فنی جمال کے لیے ایک نئے علاقے کی تسخیر کا پتہ دیتی ہیں ان میں تجربے کے آہنگ اور اس کا لسانی پیکر ایک دوسرے میں اس طرح شیر و شکر ہو گئے ہیں کہ انھیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ ان میں ایک جانگداز نغمے ایک اثر آفریں تصویر، ایک معنی خیز تصور کی روح ایک مرکز پرست آئی ہے: مثلاً

خون کے چھینٹوں سے کچھ پھولوں کے خاکے ہی سہی
موسم گل آ گیا زنداں میں بیٹھے کیا کریں
آنسو تھے سو خشک ہوئے جی ہے کہ امنڈا آتا ہے
دل پہ گھٹا سی چھائی ہے کھلتی ہے نہ برستی ہے
جگ سونا ہے تیرے بغیر آنکھوں کا کیا حال ہوا
جب بھی دنیا بستی تھی اب بھی دنیا بستی ہے
منزل عشق پہ تنہا پہنچے کوئی تمنا ساتھ نہ تھی
تھک تھک کر اس راہ میں آخر اک اک ساتھی چھوٹ گیا

فصل گل آئی یا اجل آئی کیوں درِ زنداں کھلتا ہے
کیا کوئی وحشی اور آ پہنچا یا کوئی قیدی چھوٹ گیا
ہجوم گورِ غریباں میں اک جگہ نہ ٹھہر
یہیں کہیں تک شرمسار ہم بھی ہیں
بیاباں کو یہاں لے آئے تھے کچھ خاک کے ذرے
یہی ذرے اڑا لے جائیں گے اک دن بیاباں کو
سنا ہے اٹھا ہے اک بگولہ جلو میں کچھ آندھیوں کو لے کر
طواف دشت جنوں کو شاید گیا ہے فانیؔ غبار میرا
غم کے ٹھوکے کچھ ہوں بلا سے آ کے جگا تو جاتے ہیں
ہم ہیں مگر وہ نیند کے مارے جاگتے ہی سو جاتے ہیں

لہجے کی شائستگی، وقار اور دھیما پن اُردو غزل کی دستاویز کا ایک مستقل اور منفرد باب ہے۔ یہاں فانیؔ کی فکر تمام و کمال ایک استعارے میں منتقل نہ ہوئی ہو جب بھی اس کے امکان کی جانب اشارہ کرتی ہے اور رنگوں کا ایک ایسا طلسم باندھتی ہے جو شاعری میں خیال بندی کے عمل سے آگے کی چیز ہے۔ اس نوع کا شعار فانیؔ کی فکری نارسائیوں کی تلافی کرتے ہیں اور حسی کیفیتوں کو اظہار کے ایک ایسے موڑ تک لے جاتے ہیں جہاں فراقؔ اور یگانہؔ بھی خالی خالی پہنچتے ہیں۔ ان میں وسعت کی جگہ گہرائی ہے، شور کے بجائے ایک سناٹے کی گونج۔ چنانچہ پلکوں تک آئے ہوئے آنسو واپس روح میں جذب ہوتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ یہاں نالہ آفریں کے دل پر جو کچھ گذر رہی ہو، نالہ بقول ناصر کاظمی ایک نغمے میں ڈھل گیا ہے اور آبگینے کی طرح شفاف اور منزہ اور نازک ہے۔ جذبے کی یہ طہارت بڑے بڑے شاعر کا مقصود بن سکتی ہے۔ فانی کی شاعری بھی ہم سے اسی زاویۂ نظر کو اختیار کرنے کی طالب ہوتی ہے اور ہم اسی وساطت سے فانیؔ کے حقیقی شعری کردار تک پہنچ سکتے ہیں، اس طرح کہ ان کے حواس پر ہمہ وقت چھائی ہوئی ان کی اپنی زندگی سے آنکھیں پھیرے بغیر ہم ان کی شاعری سے ایک براہ راست تعلق قائم کر سکیں۔ فانیؔ کا یہ امتیاز کم نہیں کہ غزل کے احیاء کی کوششوں میں ان کا رول بظاہر بہت

خاموش مگر اتنا ہی پائدار اور منفرد بھی ہے۔ انہوں نے غزل کو معاملہ بندی اور کرتب بازی کے دائرے سے نکال کر اسے ایک بار پھر انسانی تخیل اس کی جذباتی قدروں اور حسی ارتعاشات کے فنی اظہار کا ذریعہ بنایا۔ فانی نے ان محاسن کی تجدید کی جو رسمیت زدہ اور فقیر الخیال شاعروں کی بے بضاعتی کے سبب غزل سے رخصت ہو گئے تھے۔ اس ضمن میں ان کا کارنامہ اپنے دور کے تمام شعرا سے زیادہ وقیع ہے۔ ان کے جذبات یگانہ کی جسارت اور فراق کی جودت طبع تک تو نہ پہنچ سکے مگر ان کے یہاں فراق اور یگانہ جیسی گھلاوٹ اور شدت تاثیر نہیں ہے۔ اس میں وہ انسانی اور ارضی عنصر بھی تقریباً نایاب ہے جو فانی کی شاعری کو عام انسانوں کی فکر اور احساس کا مرقع بناتا ہے۔ ایک سطحی نشاط اور مبالغہ آمیز سرشاری کے مقابلے میں فانی کا سوچا سمجھا درد اپنے حدود کے باوصف زیادہ معنی خیز ہے۔ معنی خیز شاعری صرف سچائی کی زائیدہ نہیں ہوتی بلکہ معنی خیز تجربوں پر اپنی اساس قائم کرتی ہے۔ فانی کے تجربے میر وغالب یا اقبال جیسے معنی آفریں تو نہیں ہیں کیوں کہ ان کی شخصی وابستگیاں ان کے تناظر کو وسیع نہیں ہونے دیتیں اور موت یا غم جیسے آفاق گیر تصورات بھی فانی کے ہاں کچھ گھٹے گھٹے دکھائی دیتے ہیں، مگر فانی اس قبیل کے غزل گو بھی نہیں ہیں کہ ان کی شاعری کے مسائل صرف صوتی اور اسلوب بیانی تجزیوں کی مدد سے سمجھ لیے جائیں۔ ان کا ملال آمیز تفکر شاعری میں جس نرمی، دل سوزی اور غم آلود نغمگی کی نمود کا سبب بنا ہے اسے اگر ہم فانی کے سماجی ماحول کے سیاق میں دیکھیں تو معنی کی ایک اور لکیر سامنے آتی ہے۔ بادی النظر میں فانی کا معاشرہ امید، نشاط پروری، تعمیر پسندی اور مقصد جوئی کے میلانات کی گرفت میں تھا۔ ایک طرف حوصلے اور عمل کی وہ گونج تھی جو اقبال کی شاعری میں جرمن اثبات پسندوں کے رجزیہ آہنگ کی یاد دلاتی ہے۔ دوسری طرف ہندوستان کی قومی آزادی اور تعمیر و اصطلاح کی سرگرمیوں کا نشہ آور ابال تھا۔ اس عہد کی غزل گوئی میں یہ کیفیت جذبے کی شاعری، والہانہ پن اور شادابی کی وساطت سے نمودار ہوئی۔ حسرت، اصغر، جگر، سب اسی دائرے میں گردش کرتے ہیں۔ جذبے اور فکر کے الگ الگ کلیدی لفظوں سے وابستگی کے باوجود۔ اسے ہم ایک سطح پر ہندوستانی معاشرے کے مرکز پر جو فکری میلانات کا اشاریہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ اس پس منظر میں فانی نے اپنے غموں کا جو ننھا سا دیا جلایا تھا اس کی

روشنی فانی کی اداسی کو ایک نیا مفہوم عطا کرتی ہے۔ اس روشنی میں فانی کے خدوخال اگر ضرورت سے زیادہ اجاگر دکھائی دیتے ہیں تو اس کا سبب یہی ہے کہ وہ اس سے بہت قریب ہیں، شاید اس روشنی کے دائرے میں یکجا تمام مظاہر سے زیادہ قریب۔ اس لیے ان کا المیہ اس عظیم الشان اور اعصاب شکن المیے کی سرحدوں سے جا ملنے میں ناکام رہتا ہے جس کی تصویریں پہلی جنگ عظیم کے بعد کے عالمی ادب میں بکھری ہوئی ہیں اور جس کا ایک مربوط اور مکمل منظر نامہ ایلیٹ کی ارض الیت ہے۔ فانی کی شاعری فکری اعتبار سے اسی موڑ پر ناکام ہوئی ہے۔ فانی کی شاعری اس سطح پر کامیابی کے امکانات سے اگر یکسر عاری ہوتی تو اس مسئلے کی جانب اشارے کا کوئی جواز نہ ہوتا۔ مگر فانی کی اداسی اور تفکر میر اور غالب کی طرح اس امکان کی قوت رکھتے تھے۔ کہ وہ اپنی قائم کردہ تعینات سے باہر آئیں اور ایک ایسے تصویر خانے کی سمت لے جائیں جہاں مصور کی ذات کے ساتھ ساتھ اس کی کائنات بھی سمٹ آگئی ہو اور یہ کائنات ایک ایسے اشارے کا حکم رکھتی ہو جس کا مفہوم محض اپنی زمانی حدوں کے پابند نہیں ہوتا اور وقت کی آئندہ فصلوں کے لیے بھی ایک بڑا تجربہ بن جاتا ہے۔ فانی کی بصیرت کے آئینے میں اس اشارے کا عکس بہت دھندلا ہے اور اس کیفیت کے ارتعاشات بہت خفیف۔ فانی کے لیے شاید ایسا ہونا فطری تھا کہ انھیں اپنے غم کی صراحی بھی عزیز تھی اور اپنی شخصیت کا آبگینہ بھی۔ ان میں سے کسی کو بھی وہ پاش پاش ہوتا ہوا نہیں دیکھ سکتے تھے۔

میں نے اسی لیے فانی کے غم کو قنوطیت کی فلسفیانہ منطق یا ان مفکروں کے حوالے سے سمجھنے کی جسارت نہیں کی ہے جن کا ذکر فانی کے بیان میں ہمارے علما کرتے رہتے ہیں۔ تاکہ فانی کے طبعی میلانات کو ایک فلسفے کا نام دے سکیں۔ فانی بنیادی طور پر کسی تہذیبی مسئلہ کے شاعر بھی نہیں ہیں۔ ان کے ذاتی کوائف میں اگر ایک اجتماعی واردات کی فضا پیدا ہوئی ہے تو صرف اس لیے کہ انھوں نے اپنے اظہار کا جو قرینہ اختیار کیا ہے اس کے تہذیبی اور اجتماعی انسلاکات بہت واضح ہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ غم جتنا ذاتی ہو انسان اپنی ذات کا کوئی نہ کوئی گوشہ اس کے حدود میں دریافت کر لیتا ہے۔ فانی نے تاوقتیکہ عمل میں گندھے ہوئے جبر اور فنا کے دائمی استعارے کو ایک ذاتی اشارے کی حیثیت دی چنانچہ اپنے

سیدھے سادے گہرائی اور پیچیدگی سے عاری افکار کے باوجود وہ اپنی ایک کائنات کے وجود کا احساس دلاتے ہیں۔ شوپن ہار کے برعکس وہ ارادۂ مطلق یا تباہی کی اندھی اور دائمی قوت کو ناقابل ادراک نہیں سمجھتے۔ اسی لیے فانی کے ہاں تشویش اور استعجاب کی کیفیت کا ظہور کبھی نہیں ہوتا۔ ان کی کائنات کا ہر ذرہ ہر گوشہ اس پر محیط زمانے کا ہر لمحہ ان کے لیے جانا پہچانا ہے۔ شوپن ہار کی طرح فانی بھی یہ عقیدہ رکھتے تھے کہ دنیا کا وجود صرف اس وقت ہمارے لیے بامعنی بنتا ہے جب وہ موضوعی طور پر ہمیں نظر آجائے۔ یعنی ہم مظاہر کے قریب میں آئے بغیر اس کے جس پہلو تک اپنے حواس کی وساطت سے پہنچتے ہیں وہی ہمارے لیے مکمل حقیقت ہے۔ چنانچہ ہم دنیا کو اس کی اپنی دلیلوں کے بجائے اپنے وجدان کے ذریعہ ہی سمجھ سکتے ہیں۔ اشتراک کے ان اکا دکا مبہم اور غیر ارادی نشانات کی بنیاد پر نہ تو فانی کو شوپن ہار کا خوشہ چیں کہا جا سکتا ہے، نہ اس کا نقش ثانی۔ فانی کو ایک مفکر کی حیثیت دینا ان کی شاعرانہ حیثیت میں تخفیف کے مترادف ہے۔ اسی لیے میں نے فانی کو سمجھنے کی کوشش صرف انہیں حوالوں کی مدد سے کی ہے جن کی بنیاد فانی کا شعری کردار ہے یا ان کی زندگی کے وہ عناصر جن کے اثر سے ان کی شاعری آزادانہ ہو سکی۔ یہ بات کم اہم نہیں کہ ہم عام انسانی سطح پر فانی سے ایک رشتہ محسوس کیے بغیر ان کی کائنات سخن سے باہر نہیں نکل سکتے اس واقعے کے باوجود کہ زندگی کی تغیر پذیر حقیقتوں، رویوں اور وقت کے فاصلوں کی ایک لکیر بھی ہمارے اور ان کے درمیاں کھنچی ہوئی ہے۔ فانی نے کہا تھا:

> شاعر جس ماحول میں پیدا ہوتا ہے وہ کسی ملک، کسی قوم یا کسی زمانے کا شاعر ہو وہ اس کا ماحول نہیں ہوا کرتا۔ جس دنیا میں اس کا ظہور ہوتا ہے وہ دنیا اس کی اپنی دنیا سے بہت پیچھے کی دنیا ہوا کرتی ہے۔ وہ زمانہ مستقبل کا انسان ہوتا ہے جو اپنے زمانے سے بہت پہلے کسی مصلحت خداوندی کی بنا پر پیدا کر دیا جاتا ہے۔ جب اس کی وہ دنیا ہی نہیں ہوتی تو اسے پہچانے کون، اور جب نہ پہچانے تو قدر کیوں کرے۔ ہاں اس کے مر جانے کے بعد جب اس کی اپنی دنیا کا ظہور ہوتا ہے تب وہ پہچانا جاتا ہے اور جب ہی اس کی قدر کا

بھی امکان ہے اس کے علاوہ بقول ایک یورپین شارح کے حقیقی
شاعر کی شناخت کے لیے فصل زمانی یعنی وقت کا فصل درکار ہے۔

اس اقتباس میں فانی نے جو باتیں کہی ہیں ان کا اطلاق خود ان کی شاعری پر کس حد تک ممکن ہے، ممکن ہے بھی یا نہیں، یہ مسئلہ ایک الگ تفصیل کا طالب ہے۔ البتہ اس بات میں شک کی گنجائش نہیں کہ وقت کے فصل نے فانی کے شعری کردار کی دل آویزی اور دھیمی دھیمی افسردہ اور غم آمیز روشنی پر دھند کی چادر نہیں پھیلائی ہے۔ سو ان کی شاعری ہماری تاریخ کا حصہ نہیں، ہمارا تجربہ ہے۔ یہ تجربہ بہت بسیط اور جلیل اور شش جہت نہ سہی تاہم اس کے ساز میں ہم اپنی روح کی آواز بھی سن سکتے ہیں۔ یہ احساس ان اوراق پریشان کا جواز ہے۔

میرزا یگانہ

یگانہ کی شاعری سے اٹھنے والے ہر سوال کا جواب ان کی شخصیت فراہم کرتی ہے۔ چنانچہ ان کی شاعری کا کوئی بھی مطالعہ، شخصیت کے مطالعے کے بغیر مکمل نہیں ہوتا۔ جب شاعر کا پورا وجود ہی اس کا تجربہ بن جائے اور یہ تجربہ بھی اپنی کلیت کے ساتھ قاری کو متوجہ کرنے کی سکت رکھتا ہو تو تنقید کے لیے ایک آزمائش کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ یہ طے کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ کس نقطے سے شاعری کا قصہ شروع کیا جائے اور کس مقام پر شخصیت کے مسائل سے الجھا جائے۔ یگانہ نے روپوشی کی کوئی کوشش نہ تو شعوری سطح پر کی نہ غیر شعوری سطح پر۔ ان کی شاعری کا محاکمہ چاہے اردو کی شعری روایت کے پس منظر میں کیا جائے، یا اس عہد کے پس منظر میں جس سے یگانہ متعلق رہے، دونوں صورتوں میں ان کی شخصیت ہمارے سامنے آ کھڑی ہوتی ہے یگانہ کی شاعری کی طرح، یہ شخصیت بھی مبہم، پیچیدہ اور استعجاب آمیز نہیں ہے۔ مگر یہ ایک توانا، بھرپور اور معین شخصیت ہے، ایک طرح کی ذہنی اور جذباتی سخت کوشی کی پروردہ اور پتھر جیسی سخت اور بے لوچ۔ اپنے باطن کی تمازت سے یہ پتھر پگھلتا تو ہے، مگر بکھرنے نہیں پاتا۔ ہم نہ تو اس شخصیت کو ٹکڑوں میں تقسیم کر سکتے ہیں، نہ اپنے ادبی مذاق اور ذہنی ضرورتوں کے مطابق اسے کوئی من مانی شکل دے سکتے ہیں۔ تھکن اور اضمحلال کے لمحوں میں بھی یہ شخصیت ایک انفرادی سطح پر ہم سے کلام کرتی ہے اور ہمیں مجبور کرتی ہے کہ ہم اس کی شرطوں کا لحاظ رکھتے ہوئے اس کی تفہیم و تجزیے کا عمل اختیار کریں۔ شخصی اور تخلیقی سطح پر میرزا یگانہ نے خاصی گرد اڑائی ہے۔ اسی لیے اپنے تعصبات اور ترجیحات سے یکسر آزاد ہو کر انھیں سمجھنا سہل نہیں ہے۔ تاہم، کئی موقعوں پر، یگانہ نے اس قسم کے بیانات بھی دیے ہیں کہ ان کی ''حقیقت فلسفہ کوئی پیچیدہ

گرہ نہیں بلکہ سیدھی سادی زندگی ہے" یا یہ کہ ان کا" کلام ان کی زندگی کے عین مطابق ہے"۔ ہر چند کہ اسی کے ساتھ ساتھ یگانہ یہ بھی کہتے ہیں کہ" شاعری (اپنے صحیح معنوں میں) دراصل تخیل کا نام ہے"" شاعری محض ذوقی وجدانی چیز ہے" محاکات اور تخیل یہ دونوں چیزیں شاعری کے اصلی عناصر ہیں (چراغ سخن) لیکن اس سے یگانہ کے بنیادی موقف اور ان کی شاعری سے شخصیت کے انسلاکات کی نفی نہیں ہوتی۔ بظاہر ان تعریفات میں شبلی کے تصور شعر کی گونج صاف سنائی دیتی ہے اور ان پر نظر ڈالتے وقت گمان ہوتا ہے کہ یگانہ کو میر سے جو خصوصی ربط تھا وہ بے سبب نہیں تھا۔ اس ربط کی تائید یگانہ کے اپنے تصور شعر سے قطع نظر بعض شخصی رویوں سے بھی ہوتی ہے۔ چنانچہ یہ غلط فہمی عام ہے کہ یگانہ میر کی قبیل کے شاعر ہیں اور میر کی جیسی داخلیت اور دروں بینی کو مطلوب ہنر جانتے ہیں۔ مگر یہ تاثر یگانہ کے بیانات کو بے چوں وچرا تسلیم کر لینے کا نتیجہ ہے، اسی لیے اپنے آخری تجزیے میں غلط بھی ٹھہرتا ہے۔ یگانہ لاکھ میر پرست سہی، اپنی شاعری اور شخصیت کے غالب میلانات کے اعتبار سے وہ ایک مختلف وجود رکھتے تھے۔ اس کا سب سے نمایاں پہلو یہ ہے کہ یگانہ کی شاعری اسرار کے اس قیمتی عنصر سے یکسر عاری ہے جو میر صاحب کا وصف خاص ہے۔ یہی عنصر میر کے سخن کو تعینات کی ان حدوں سے آگے لے جاتا ہے اور اس مقام تک پہنچاتا ہے، جہاں تعقل پر حسیات کی بالادستی صاف عیاں ہے۔ جہاں تخلیقی تجربہ شاعر کی ذات اور طبیعی کائنات، دونوں کو بہت پیچھے چھوڑ دیتا ہے اور ایک نو دریافت سچائی نیز نو ترتیب کائنات کا اشاریہ بن جاتا ہے۔ جہاں عمومیت اختصاص کا اور معمولی پن عظمت کا رنگ اختیار کر لیتا ہے۔ آیات وجدانی میں یگانہ کے یہ جملے کہ" سب سے بڑا اصول تنقید یہ ہے کہ شعر مقتضائے حال یعنی زندگی کے مطابق ہے کہ نہیں" اور یہ کہ" شاعر حقائق پر شاعرانہ قدرت کے ساتھ تصرف کر کے سامعین کو آگاہ و محظوظ کرتا ہے، برخلاف اس کے ناشاعر اَن ہوئی باتوں میں الجھا کر لوگوں کو اچنبھے میں ڈال دیتا ہے" یگانہ کو میر سے دور لے جاتے ہیں۔ یہ جملے یگانہ کے اسی بنیادی موقف کی توسیع ہیں کہ ان کی زندگی اور شاعری، دونوں کا عمل، دونوں کے منہاج و مقاصد ایک ہیں۔ خمیر ایک ہے۔ ان کی ترکیب اجزا اور خطوط ایک ہیں اور یکساں طور پر اس مادی فشار کے تابع جس سے یگانہ

تا حیات دو چار رہے۔

یگانہ کی زندگی اور شاعری، دونوں کا المیہ یہ ہے کہ انہوں نے سچائی کے ان دائروں کو خود مکتفی نہیں ہونے دیا۔ ایک سے دوسرے کی تکمیل کے جویا رہے۔ ان دونوں سچائیوں کو ایک ہی سطح پر برتنے بلکہ باہم دگر ایک کرنے کی کوشش میں مصروف رہے اور دونوں کو ایک دوسرے کا مقروض بنائے رکھا۔ اگر یہ زندگی اوسطیت کا شکار عام زندگیوں کی طرح کسی بڑے ہیجان سے عاری، آسودہ کام اور محفوظ ہوتی تو یگانہ کا مقدر بھی کچھ اور ہوتا۔ ایسی صورت میں یگانہ بھی اپنے ہم عصروں کی طرح عافیت کوشی کے سائبان میں گزر کرتے اور چپ چاپ ہماری شعری تاریخ کے قصے میں شامل ہو گئے ہوتے۔ نہ زمانے سے اَن بَن ہوتی، نہ اپنے دور کے مرغوب اور مروج تنقیدی رویوں سے۔ فانی، اصغر، حسرت، سیماب، عزیز، جگر کے ذہنی، جذباتی اور عملی تجربات جو بھی رہے ہوں، ادب اور سماج میں ان کا انجام بخیر رہا۔ لیکن یگانہ کی زندگی، اپنی سادگی کے باوجود جینے کا اور ان کی شاعری سوچنے کا ایک نیا ضابطہ تھی، اپنے عہد کے تمام مسلمہ اسالیب سے پیکار پر آمادہ اور پرشور۔ یگانہ کے جینے اور سوچنے کا اسلوب محض اپنی انفرادیت کے بل پر اس عہد کے اسالیب سے ممیز نہیں ہوتا۔ مانا کہ انفرادیت بڑی چیز ہے، مگر اس کے مراحل آسان بھی ہو سکتے ہیں۔ کسی خاص وضع پر اصرار اور ایک ہی تجربے کی تکرار بھی بڑی آسانی سے انفرادیت کا تمغہ جیت لاتی ہے۔ یگانہ کی انفرادیت صرف اجتماع سے الگ زندگی اور فکر کا ایک مختلف محاورہ نہیں تھی جو ذرا سی مشق کے بعد زبان پر چڑھ جائے، بلکہ ایک مسلسل جدوجہد اور آویزش اور آزمائش کا صلہ تھی۔ یگانہ کی زندگی اور شاعری کو اس صلے کی خاطر ایک دشت خوابی سے گزرنا پڑا اور خاصی بڑی قیمت ادا کرنی پڑی۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو یگانہ اپنے افلاس کے باوجود تہی دست نظر نہیں آتے۔ وہ ہر تجربے کا مول اپنی جیب سے چکانے کی استطاعت رکھتے تھے۔

اتلاف ذات اور خود انحصاری کا عمل یگانہ کے یہاں ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ اس کشاکش سے چھٹکارے کا ایک طریقہ یہ بھی ہو سکتا تھا کہ یگانہ سچ مچ صوفی بن گئے ہوتے، جیسا کہ پروفیسر ممتاز حسین نے بہ ہزار کاوش، ان کے اشعار کی ناقص تعبیروں کے واسطے

سے انھیں بنانا چاہا ہے۔ یہ فیصلہ صادر کرنے میں ممتاز صاحب نے گھڑی بھر بھی توقف نہ کیا کہ:

"یگانہ بھی میر کی طرح وحدت الوجودی شاعر ہیں۔ وہ اپنے سے باہر خدا کو ڈھونڈھنے کے قائل نہیں اور نہ اس بات کے قائل تھے کہ جز وکل سے الگ ہو سکتا ہے۔ لیکن یگانہ کا یہ وحدت الوجودی تصور ایک غیر شخصی خدا کا تھا۔ وہ خدا کو احساسات کی دسترس سے ماورا تصور کرتے۔ وہ اس کو خواہ تجلی کی صورت میں ہو یا وحدت ذات کی صورت میں، مظاہر فطرت اور انسان میں نہ دیکھ پاتے۔ لہٰذا ان کا تصور وحدت الوجود محبت بن کر ان کے دل میں اتر نہ پاتا۔"

اسی مضمون (بعنوان یگانہ یہ فن مشمولہ ادب، کراچی، شمارہ ۲) میں آگے چل کر ممتاز حسین وحدت الوجود کی تشریح بھی فرماتے ہیں اور کہتے ہیں کہ:

"وحدت الوجودی صوفیوں کے بارے میں یہ اعتراض عام طور سے کیا جاتا رہا ہے کہ جب سب کچھ وہی ہے اور خدا سے باہر کوئی شے نہیں تو پھر نہ کچھ شر ہے اور نہ فساد۔ زندگی میں ہر چیز کی آزادی ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ بعض شعرا نے فلسفہ وحدت الوجود کے تحت ایک قسم کی آزادی بعض ایسے امور میں برتی ہے جس پر شریعت نکتہ چیں رہی۔ مثلاً سماع اور نشے کی حرمت۔ لیکن اس آزادی سے ان کے کردار کے تنزیہی پہلو میں کوئی نقص واقع نہیں ہوا ہے۔ میر ایک وحدت الوجودی شاعر تھے۔"

چلیے، قصہ ختم۔ میر بھی وحدت الوجودی، یگانہ بھی وحدت الوجودی۔ اس محاذ پر دونوں کا حشر برابر رہا۔ ممتاز حسین پھر بھی مطمئن نہیں ہوتے، اور دوبارہ یگانہ کی طرف پلٹتے ہیں، اس فرمان کے ساتھ کہ:

"وہ "یادِ خدا" جو طمعِ خام سے آزاد ہو اور وہ نماز جو

> بے نیاز اجر ہو۔ یگانہ اسی یاد خدا اور نماز کے قائل تھے۔ اس سے ان کی زندگی میں جو تنزیہی اور تجریدی پہلو نکلتا ہے، وہی ان کے ضمیر ملامت شعار کی بھی وضاحت کرتا ہے۔ یگانہ ایک شاعر تھے اور عام طور سے شاعر کی زندگی دلدادۂ لذتِ حیات کی زندگی ہوتی ہے۔ لیکن یگانہ نے تکمیل کردار کے پیش نظر بہت سی لذتوں کو اپنے اوپر حرام کر رکھا تھا۔" وغیرہ وغیرہ

ان اقتباس کی جانب توجہ دلانے کا مقصد اس امر کی وضاحت تھی کہ یگانہ جیسا شخص۔ جس نے زمانے سے ہار نہ مانی، تنقید کے میدان میں کتنی سہولت کے ساتھ پسپا کیا جا سکتا ہے اور نقاد کے ہاتھ میں اپنے پسندیدہ موضوع یا تصور کا سرا ایک بار آ جائے تو اس کی خوش فعلیاں کہاں پہنچ کر دم لیتی ہیں۔ یگانہ کے سلسلے میں ہماری تنقید، خواہ مثبت رہی ہو یا منفی، حسب روایت ایک اندوہناک ذہنی تساہل کا شکار رہی ہے۔ ممتاز حسین تو خیر وحدت الوجود اور یگانہ دونوں کے ساتھ ایک سی زیادتی کے مرتکب ہوئے ہیں، وہ حضرات بھی جنھوں نے یگانہ سے بے نیازی اور ان کے ساتھ زیادتیوں کے جواب میں یگانہ کے دفاع پر زور آزمایا، بالعموم یگانہ کو اس تناظر میں دیکھنے سے قاصر رہے ہیں جس کا تقاضہ یگانہ کی شاعری کرتی ہے۔ اس تناظر کی شناخت مشکل نہیں تھی کیونکہ یگانہ کی شاعری اور شخصیت دونوں کے مطالبات بہت واضح ہیں۔ ان کی زندگی، جیسا کہ شروع میں عرض کیا گیا، اپنے شور شرابے کے باوجود پیچیدہ نہیں تھی۔ اس زندگی کے ہیجانات مہیب اور اس کے تصادمات شدید تھے۔ اسی کے ساتھ ساتھ دوٹوک بھی تھے۔ یہ زندگی اپنے ہر زاویے کی ایک منطق رکھتی تھی اور ہر ضابطے کی ایک دلیل۔ ہم اس منطق کو قبول کریں یا مسترد کریں۔ اسے نا قابل فہم اور بے نام کہہ کر ٹال نہیں سکتے۔ اسی طرح یگانہ کی فکر بھی، ان کے مزاج کی سرکشی اور تندی کے سبب، ایسے ایقانات کی صورت سامنے آئی جو اپنا اظہار بے کم وکاست کرتے ہیں اور اپنے بارے میں کسی شک اور قیاس کی گنجائش نہیں چھوڑتے۔ یگانہ بآواز بلند سوچنے کے عادی تھے۔ یہ بلند آہنگی ان کے شعر کی داخلی ہیئت کا حصہ ہے۔ ان کی فکر کو یہ محدود تو کرتی ہے، لیکن ساتھ ہی ساتھ روشن بھی کرتی جاتی ہے۔ اس فکر سے جس کا ظہور ہوا ہے

اس میں نہ تو فکری دھند کا سماں ہے نہ کسی جذباتی مغالطے کا۔ ہر واردات اس فضا سے باہر جھانکتی دکھائی دیتی ہے۔ یگانہ اپنی ذات کی طرح اپنے ماحول کی بابت بھی کسی سجاوٹ یا فریب کے روادار نہیں تھے، یہاں تک کہ اس فریب کے بھی نہیں جو فن پارے کو منطقی مغالطے کی صورت دیتا ہے اور ذرا سی بات کو معجزہ بناتا ہے یا تخلیقی نظر کی خودکاری میں اپنا جواز پاتا ہے۔ اسی لیے میں نے یہ عرض کیا تھا کہ یگانہ میر سے وابستگی کے باوجود میر سے بہت مختلف اور بہت دور ہیں۔ دونوں کے نظام اقدار میں مماثلت کے چند پہلو ضرور ملتے ہیں کہ دونوں ایک فرد کش معاشرے کا ہدف تھے۔ دونوں اپنی شرائط پر زندگی کرنے کی تمنائی تھے اور عمر کا سارا سفر اپنے باطن کے نور میں طے کرنا چاہتے تھے۔ دونوں کے یہاں انا کے اثبات کی حیثیت ایک اخلاقی احتیاج کی تھی۔ دونوں کا تعلق اپنے عہد سے حریفانہ رہا۔ دونوں غوغائے سگاں سے بیزار اور اس دارالامان کے طلب گار تھے جہاں اپنی آواز کا علم سرنگوں نہ ہو۔ لیکن اس معرکے میں دونوں کی شمولیت الگ الگ خطوط پر ہوئی میر کے یہاں ساری پیکار داخلی ہے۔ یگانہ عملاً بھی نبرد آزما تھے۔ میر جتنا کچھ محسوس کرتے ہیں اس کے اظہار میں نظم و ضبط اور رکھ رکھاؤ کو ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ یگانہ کو اس ضبط کی مہلت ہی نہیں ملی۔ میر بے بس ہوتے ہیں تو چپ سادھ لیتے ہیں یا ادا ہی کی زبان میں بات کرتے ہیں:

میں میر کچھ کہا نہیں اپنی زبان سے

یگانہ بے چارگی کے عالم میں جھلاتے اور اول فول بکنے لگتے ہیں۔ میر کی اپنی ہستی اور ان کے معاشرے میں اختلافات کو سہارنے کی طاقت زیادہ تھی۔ جہاں دونوں کی راہ الگ ہوئی اس موڑ پر میر اور ان کا معاشرہ، دونوں اپنے اپنے طور پر زندہ رہنے کا سامان مہیا کر سکتے تھے۔ یگانہ اس لحاظ سے کم نصیب تھے کہ ان کا دور بھی دھیرے دھیرے ابتری کے ایک طوفان کی سمت بڑھ رہا تھا اور خود یگانہ کو بھی سنبھلنے اور سکون کا سانس لینے کے موقعے کم ملے۔ سچ تو یہ ہے کہ زمانے نے یگانہ کو ایسا الجھایا کہ وہ اپنے زخموں کا مداوا ڈھونڈنے اور اپنے آشوب کا معروضی تجزیہ کرنے پر دھیان نہ دے سکے۔ ان کی آواز میں بعض اوقات چیخ کا اور رد عمل میں عدم توازن کا تاثر اسی لیے ابھرا ہے کہ وہ اپنے تجربات کا محاسبہ

کرنے، ان کا مفہوم متعین کرنے اور اپنی ذات سے وہ غیر جذباتی فاصلہ قائم کرنے میں بڑی حد تک ناکام رہے جو بڑی شاعری کا لازمہ ہے۔ یاس سے یگانہ تک ہمیں جو سلسلہ دکھائی دیتا ہے وہ کہیں ٹوٹتا نہیں۔ چنانچہ مجنوں صاحب یا بعض دوسرے ناقدین کا یہ خیال کہ مرزا واجد حسین کو یگانہ بننے کے لیے یاس سے قطع تعلق کرنا پڑا صحیح نہیں ہے۔ شخصیتیں کیلنڈر کی مثال نہیں ہوتیں جس کا ایک ورق الگ کرکے گزشتہ کو حال اور آئندہ سے منہا کر دیا جائے۔ وہ زمانہ جو انسان کے اندر سانس لیتا ہے ماضی کو بھی موجود بنائے رکھنے پر قادر ہوتا ہے۔ یگانہ کی آخری برسوں کی شاعری بھی، جب وہ ایک گہرے اعصابی تشنج سے دوچار تھے، ہمیں یاس کا چہرہ دکھاتی ہے۔ جابجا ایسی مثالیں نظر آتی ہیں جن میں جذباتی غلو اور ذہنی انتہا پسندی کی جگہ وہی ٹھہراؤ، دھیما پن اور نغمگی ملتی ہے جس سے یگانہ کے ابتدائی ادوار کی شاعری مالامال تھی:

لے چلی وحشت دل کھینچ کے صحرا کی طرف
ٹھنڈی ٹھنڈی جو ہوا آئی بیابانوں سے

اب اپنے ختم سفر میں کچھ ایسی دیر نہیں
جو دیر ہے تو فقط تھک کے بیٹھ جانے کی

دلیل راہ دل شب چراغ ہے تنہا
بلند و پست میں گزری ہے جستجو کرتے

اپنا گھر، اپنی زمیں، اپنا فلک بیگانہ
آشنا کوئی بجز سایۂ دیوار نہیں

بڑھتے بڑھتے اپنی حد سے بڑھ چلا دست ہوس
گھٹتے گھٹتے ایک دن دست دعا ہو جائے گا

کاش اپنی روح خانۂ تن سے نکل سکے
زندانِ آب وگِل کوئی راحت کا گھر نہیں

گناہ گار ہوں پھر بھی وہ دل دیا تو نے
تری جناب میں پہنچوں تو تھرتھری نہ لگے

خانۂ دل میں بھری ہیں جانے کیا کیا دولتیں
قفلِ خاموشی مرے گھر کا نگہباں کیوں نہ ہو

ان اشعار کا مجموعی ماحول اداسی اور تنہائی کے ایک متین احساس سے بھرا ہوا ہے۔ یگانہ کے یہاں ایسے اشعار کی تعداد کم نہیں ہے لیکن ان کی تندخوئی کا چرچا ضرورت سے کچھ زیادہ ہوا۔ یہاں تک کہ یگانہ کی پہچان ایک مخصوص وضع کے اشعار کی پابند ہوگئی۔ اپنے معاصرین کے برعکس یگانہ کسی ایک اسلوب کے بجائے دراصل کئی اسالیب کے شاعر تھے۔ بے ساختہ اور سادہ کار بھی، اور ہنتر ے باز بھی، ثقہ بھی اور غیر ثقہ بھی:

کس مزے سے ہیں بیویوں والے
عیش کرتے ہیں روز مرۃ ادھار

آگئی چھینک رک گیا پیشاب
پھر بھی انساں ہے فاعلِ مختار

جیسے شعر جو ظفر اقبال کی یاد دلاتے ہیں اور جن میں "اینٹی غزل" کا سراغ ملتا ہے، اسی مجموعی ذہنی ماحول کا حصہ ہے جو یگانہ کی شخصیت کی طرح بلند و پست یا مزاح اور سنجیدگی کی خانہ بندی سے ماورا اور آزاد ہے اور زندگی کو اس کے تضادات کے ساتھ، ایک اکائی کے طور پر برتنے نیز زندگی کو اس کے تمام رنگوں سمیت قبول کرنے کا عادی ہو چلا ہے۔

اس سے ایک طرف تو یگانہ کی خود اعتمادی ظاہر ہوتی ہے، دوسری طرف یہ اندازہ بھی ہوتا ہے کہ وہ بیک وقت کئی سطحوں پر سوچنے، محسوس کرنے اور اپنے تجربوں کو دریافت کرنے کا سلیقہ رکھتے تھے۔ جو بات ان کی حیثیت کو ایک مرکز پر مُنتج ہے وہ اس کا شخصی حوالہ ہے۔ اس شخصی حوالے نے یگانہ کو انتشار سے اور ان کی شاعری کو حواس کی ابتری سے بچائے رکھا۔ بکھراؤ کے باوجود ترتیب کا تاثر محفوظ رہتا ہے اور یگانہ ایک ساتھ کئی واسطوں سے اپنے تعارف پر قادر نظر آتے ہیں۔ ان کے یہ اشعار:

منم کہ آئنہ حق نما برائے خودم
منم کہ مشتریٔ جنسِ بے بہائے خودم
منم کہ چارہ گر و درد آشنائے خودم
منم کہ درد خدا دادم و دوائے خودم
منم کہ سرنمی آرم بہ سجدۂ ناحق
منم کہ در رہِ حق محوِ نقشِ پائے خودم
منم کی منتظر انقلاب می باشم
منم کہ سلسلہ جنبانِ غم برائے خودم
منم کہ منزلِ مقصود زیرِ پا دارم
شکستہ پایم و تاہم بہ مدعائے خودم
قدم زغم کدۂ خود چہ می نہم بیروں
گدائے خاک نشینم ولے گدائے خودم
ہزار فتنہ بپاگشت و من خبر نہ شدم
ہزار کوہ شد از جا و من بجائے خودم

زمانے سے نبرد آزما اور اپنے آپ میں سمٹے ہوئے اس فرد کا اعمال نامہ ہیں جس کا وجود بجائے خود ایک کائنات ہے، صد شیوہ و صد رنگ اور ہزار کثرتوں پر محیط ایک کل جس کے حصے بخرے نہیں کیے جا سکتے۔ اسے ہم اس شخص کی روداد کہہ سکتے ہیں جو ہزیمتوں سے دوچار ہونے کے باوجود اپنا رجز پڑھتا رہتا ہے۔ جو اپنی مجبوریوں میں بھی خود مختار ہے اور

اپنے قیود میں بھی آزاد۔ تماشہ اور تماشائی، دونوں کا عکس یہاں ایک آئینے میں سمٹ آیا ہے۔ یگانہ ایک الم آلود احساس کے ساتھ یہاں اپنے آپ پر نظر ڈالتے ہیں اور تعلق میں بھی لاتعلقی کی ایک ایسی راہ نکالنے میں کامیاب دکھائی دیتے ہیں جو ان کی فکر کو اپنے عرض اور اپنے جوہر دونوں کا ترجمان بناتی ہے۔ سب سے زیادہ قابل توجہ پہلو ان اشعار کا اعترافی آہنگ ہے۔ اپنے جلال آمیز آہنگ کے سبب یہ آہنگ ایک ایسے فرد کی تصویر سامنے لاتا ہے جو بقول روسو آزاد پیدا ہوا تھا۔ مگر بہت سی زنجیروں میں جکڑا ہوا ہے۔ یہ اعترافات اس کے مقدر کا اظہار بھی ہیں اور اس مقدر میں چھپی ہوئی توانائی اور امکان کی تفسیر بھی۔ یہ بیان ہے اس روحانی واردات کا جو اپنے گردوپیش اور جسمانی سطح پر اپنے آشوب کے ادراک کا نتیجہ ہے۔ ان اشعار کی بہ ظاہر بے ساختہ اور خودکار فضا انھیں ایک حزنیہ لے کے ارتعاشات سے ہم کنار کرتی ہے۔ یہاں زندگی بجائے خود شاعری بن گئی ہے اور ایک تحت الارض نغماتی رو کے وسیلے سے ہمیں یہ بتاتی ہے کہ دانش اور آگہی کا عمل غیر نثری اور تخلیقی بھی ہو سکتا ہے، بشرطے کہ اس عمل کی پرداخت ایک سچی جذباتی اور حسیاتی سطح پر کی گئی ہو۔ یہاں گیان اور دھیان میں کوئی دوئی نہیں رہ گئی ہے اور ایک ایسے بسیط تجربے کا خاکہ تیار ہوا ہے جسے نہ صرف طبیعی کہا جا سکتا ہے نہ صرف مابعد الطبیعاتی۔ کسی غیبی ارادے یا فوق الانسانی نصب العین کی شمولیت کے بغیر یہاں یگانہ کی خودی ایک کھرے، حقیقت پسندانہ اور عصر آزمودہ تصور میں منتقل ہو گئی ہے۔ یہ تصور اس فکری اسلوب سے بہت قریب ہے جو یگانہ کا دور گزر جانے کے بعد برگ و بار لایا۔

اپنے حال کے پس منظر میں یگانہ تمام و کمال ایک OUT SIDER کی صورت ابھرتے ہیں، ایک ایسے فرد کے طور پر جو کسی محدود اور ضابطہ بند معاشرے کی سنگینی میں بے دست و پائی سے زیادہ اظہار اس تضاد کا کرتا ہے جو اسے اپنے ماحول سے الگ اور بے سکون رکھتا ہے۔ یہ تضاد اس معاشرے کے تناظر میں ایک اخلاقی قدر کا حامل بھی ہے۔

یوں بھی، یگانہ کی داستان حیات کے کئی صفحات ان کی شخصیت کے اس رخ سے پردہ اٹھاتے ہیں جو اپنے تمام تر تناسب اور بے ریائی کے باوجود زمانے سے ہم آہنگ نہ ہو سکا اور جس نے بالآخر ایک سماجی مسئلے کی حیثیت اختیار کر لی۔ ظاہر ہے کہ یہ مسئلہ یگانہ

سے زیادہ ان کے ماحول کا پیدا کردہ تھا۔ یگانہ کی شخصیت کی طرح اس معاملے کی جہتیں بھی بہت واضح ہیں۔ بقول شخصے، انفرادی سطح پر سوچ بچار کی عادت رکھنے والا ہر شخص بعض ایسے ''خطرناک'' رویوں کا محافظ ہوتا ہے جو اس میں اور اس کے ماحول میں ٹکراؤ کی مستقل صورتیں پیدا کر سکتے ہیں۔ بہتوں کے نزدیک فلسفہ و حکمت، اخلاقیات و مذہب اور عزت داری کا ایک سوچا سمجھا قرینہ۔ یہ سب بہانے ہیں اس ٹکراؤ سے بچنے بچانے کے، دوسرے لفظوں میں ایک ایسے سچ کو دبانے کے جو اپنی سرشت کے اعتبار سے سرکش اور تند خو ہے اور اپنے مکمل اظہار کے لیے ایک طرح کی ذہنی جنگ جوئی پر مجبور۔ اس سچ کی حفاظت کٹھن تو ہے ہی، خود اپنی ذات کے لیے ہلاکت آفریں بھی ہے۔ ایسا نہیں کہ یگانہ اس رویے کے انجام سے بے خبر رہے ہوں۔ یگانہ کے لیے اپنی خرابی اور رسوائی کا ہر مرحلہ ان کی توقع کے عین مطابق تھا۔ وہ اس سے منحرف یوں نہ ہوئے کہ ان میں کسی مصلحت اور سہولت کی خاطر یا کسی خوف کے سبب اپنے آپ کو ترک کر دینے کی اہلیت مفقود تھی۔ دوسرے یہ کہ معاشرے سے اس تصادم میں یگانہ اپنی شکست کے منصب کا شعور بھی رکھتے تھے۔ اسی لیے ہر تباہی کے لیے ایک آمادگی ان کے مزاج میں ہمیشہ باقی رہی۔ چہ جائے کہ یگانہ ہار مانتے، رفتہ رفتہ شکستوں میں اپنی فتح اور خسارے میں اپنے اخلاقی نفع کی شناخت نے انہیں ضدی اور خودسر بنا دیا۔ ان کی سادیت کا سرچشمہ بھی یہی ضد ہے۔ تقدیر اور جبر کا ایک توانا احساس جو بہ حیثیت فرد یگانہ کی جان کا دشمن ہے، یگانہ اس سے بیزاری کا اظہار بھولے سے بھی نہیں کرتے۔ یہ احساس انہیں عزیز ہے اور اس کے حوالے سے وہ اپنے آپ کو دریافت کرتے ہیں ہر اس رویے کی نفی اڑاتے ہیں جسے ان کے معاشرے میں قبولیت ملی۔ غالب، اقبال، فانی، اصغر، جگر سے لے کر ترقی پسندی اور آزاد نظم تک یگانہ کے تمام محاربات اسی نقطے کے گرد گھومتے ہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ یگانہ کو ہر معاملے میں حرف آخر کہنے کا شوق خبط کی حد تک تھا۔ وہ بڑی آسانی سے اپنے ہر عمل کا من مانا نتیجہ مقرر کر لیتے تھے۔ اپنی جگہ جو یگانہ یہ سمجھ بیٹھے تھے کہ:

''آج کل میں 'ادب خبیث' کے عنوان سے میرا مضمون نکلا ہے۔

اس میں بلینک ورس کی بحث ختم کردی گئی ہے۔ اب اس
پر کوئی معقول بحث نہیں ہوسکتی۔ ڈھٹائی کی اور بات ہے۔"
(مکتوب بنام دوار کا داس شعلہ' ۲۳؍ اکتوبر ۵۴ء)

تو یہ ان کی سادہ لوحی اور اسی خبط کا اظہار ہے۔ ہر چند کہ سردار جعفری نے بھی بلینک ورس کے سلسلے میں یگانہ کے اسی تاثر کی ہم نوائی کی تھی مگر یگانہ کے یہاں اس کے اسباب فکری کم، نفسیاتی زیادہ تھے اور ان کے مزاج کی اسی موج کے ترجمان، جس نے یگانہ کو ہر معروف اور مروّج رویے کا مخالف بنا دیا تھا۔

اتنا ضرور ہے کہ یگانہ کے لہجے میں جو جارحیت ملتی ہے، اسے ان کی تندخوئی کے ساتھ ساتھ کہنہ سال شعری ضابطوں کی طرف سے بے اطمینانی اور ان کی جگہ ایک نئی بوطیقا کی تشکیل کے حوالے سے بھی دیکھنا چاہیے۔ یہ تو نہیں ہوا کہ یگانہ نے اظہار کے پرانے اسالیب سے خود کو یکسر الگ کرلیا ہو۔ متحرک اور نو دریافت استعاروں سے زیادہ بیان کے خوابیدہ اور متحجر سانچوں مثلاً محاورات اور ضرب الامثال سے یگانہ کی دلچسپی ایک طرف ان کی روایت شناسی اور لسانی عادات کی جانب اشارہ کرتی ہے، دوسری طرف یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ یگانہ اپنے دور کی مانوس زبان میں اپنے ہم چشموں سے خطاب کرنا چاہتے تھے۔ پھبتی، فقرے بازی، طنز اور تضحیک کی طاقت سب سے زیادہ یگانہ کے ایسے ہی اشعار میں ظاہر ہوئی ہے جہاں وہ اپنے زمانے کے مقبول شاعروں کو نشانہ بناتے ہیں۔ ایسے شعروں میں معنی کی جہتیں بہت دو ٹوک ہیں اور کسی بڑے تخلیقی رمز اور ریاضت کی خبر نہیں دیتیں، سوائے اس کے یگانہ حشو و زوائد سے گریز کی ایک شعوری کوشش اور ادائے مطالب میں ارتکاز کی شدت کو اپنا مقصود بناتے ہیں۔ شاید اسی لیے یگانہ کی رباعیاں اس نوع کے اشعار کی بہ نسبت زیادہ موثر اور تابناک ہیں کہ رباعی کی مخصوص ہیئت نثر زدہ مفاہیم کو سمیٹنے اور نپے تلے انداز میں ان مفاہیم کی ادائیگی کو آسان کرتی ہے۔ لیکن یہ بات یاد رکھی چاہیے کہ یگانہ نے اسی مانوس مظہر میں اس بوطیقا کو ڈھونڈ نکالا جسے وہ یگانہ آرٹ کی بنیاد سمجھتے تھے اور جو بعضوں کے نزدیک غزل کے تمام مانوس اسالیب کی تردید کے طور پر سامنے آئی۔ یگانہ اپنی روایت شناسی کے بیچ سے اپنا راستہ آپ نکالتے ہیں اور غزل کو اسی

راستے پر لے جانا چاہتے ہیں۔ اس راستے میں میرؔ اور آتشؔ کی پرچھائیاں بس پل دو پل ساتھ چلتی ہیں۔ یگانہ ایک نئے تیور کے ساتھ سامنے آتے ہیں، اپنے معاصرین کی عام روش، ان کی آرائش، تصنع، نسوانیت، کلبیت، نازک خیالی اور دقت طلبی کی جگہ اونچے، مردانہ سروں میں بات کرتے ہوئے۔ یگانہؔ کی بوطیقا نفاست وزمی کے بجائے کھردرے پن، اور سخت کوشی کے واسطے سے غزل کی عام روایت کے بالمقابل ایک نئی روایت کا حرفِ آغاز بنتی ہے۔ اس نقطے پر وہ اپنے معاصرین میں سب سے الگ دکھائی دیتے ہیں، زمانے کی طرح اپنے تخلیقی تجربے کی حشرگاہ میں بھی ایک دم اکیلے، معتوبِ روزگار مگر اپنے آپ سے مطمئن اور اپنے انجام سے بے پرواہ۔

فراقؔ اور نئی غزل

نئے عہد کی طرح نئی غزل کو بھی کچھ لوگ پرانے عہد یا پرانی غزل کا جواب سمجھ بیٹھے تھے۔ مگر اب اسے کیا کہا جائے کہ نئی غزل ابھی اچھی طرح نئی ہو بھی نہیں پائی تھی کہ پرانی دکھائی دینے لگی۔ ایک ایسی صنف جو ایک پوری تہذیب کے نقطۂ کمال کی نشاندہی کرتی ہو، اس کا یہ حشر افسوسناک ہے۔ ہر تہذیب اپنے ایک خاص زاویے کے ساتھ اپنی جینیس کا اظہار کرتی ہے۔ یہ زاویہ اس سے الگ ہوا نہیں کہ اس تہذیب کا اپنا اعتبار خطرے میں پڑ جاتا ہے۔ چنانچہ نئی غزل بھی اس زاویے سے محرومی کے نتیجہ میں بعض اوقات اپنا اعتبار کھوتی ہوئی نظر آتی ہے۔

نئی غزل کا اس سے بھی بڑا المیہ یہ ہے کہ اس کی لسانی، فکری، حسیاتی حدیں قبل از وقت متعین ہو گئیں۔ اظہار کے نئے اسالیب کو کسی گہری یا معنی سطح پر اپنی جگہ بنانے میں کچھ وقت لگتا ہے۔ ہمارے اکثر نئے غزل گو تبدیلیوں کے عمل میں بہت عجلت پسند ثابت ہوئے۔ اسی لیے، نئی غزل کو اپنے علائم اور عناصر کے انتخاب میں جس ضبط اور ٹھہراؤ سے کام لینا چاہیے تھا، ہمارے شاعر اس سے محروم تھے۔ عہد کی تبدیلی، تجربوں اور تصورات کے محور کی تبدیلی کا شور ایسا بے اماں تھا کہ نئی حسیت کے مجموعی مطالبات کی تکمیل کے شوق میں لوگ صنف غزل کے انفرادی تقاضوں پر توجہ نہیں کر سکے۔ اختر حسن کی غزل سے لے کر ظفر اقبال ٹیڈی غزل تک اسی خرابی کا سلسلہ پھیلا ہوا ہے۔ جن شاعروں نے اسی خرابی سے اپنا دامن بچائے رکھنے کی کوشش کی اور اپنے حساب سے بہت سوچ سمجھ کر نئی غزل کے مزاج اور لفظیات کو بدلنے کا بیڑا اٹھایا، وہ ایک طرح کی بے حصولی کا شکار ہوئے۔ نئے پن کے بھیر میں ان کی غزل عام ڈھرے کی روایتی غزل سے زیادہ بے نمک اور رسمی بن کر رہ گئی۔ وہی

بار بار کے دہرائے ہوئے تجربے، مضامین کی تھکا دینے والی یکسانیت، بندھے ٹکے لفظوں، ترکیبوں اور استعاروں کے بوجھ سے نڈھال جذبے، اتار چڑھاؤ سے عاری آہنگ، گویا کہ ترقی پسند اصحاب کے زیادہ تر شعروں کی طرح نئی غزل کا بیشتر حصہ بھی بہت جلد فرسودہ ہوگیا۔ یوں بھی غزل کی شاعری دو چار سال کے بعد ذرا سی مدت میں ایک وسیع عرصہ حیات عبور کرلیتی ہے۔ اس کے نئے پن میں، دیکھتے ہی دیکھتے پرانا پڑ جانے کی جو بے مثال صلاحیت رہی ہے، اسے سمجھنے کے لیے عام غزل گویوں پر بس ایک نظر ڈال لینا کافی ہوگا۔ پھر اس حقیقت تک پہنچنے میں بھی دیر نہیں لگے گی کہ اردو شعر و ادب کی تاریخ میں مستثنیات سے قطع نظر غزل کہنے والوں سے زیادہ روایتی اور بے خبر مخلوق کسی اور صنف کے حصے میں کیوں نہیں آئی۔ رسمیت کے ماحول میں اپنی پہچان بنانے والی شاعری ایک نئے طرزِ احساس اور اسالیب اظہار کی طرف ایک نئے رویّے سے جنم لیتی ہے۔ واجبی قسم کی ذہانت رکھنے والا ناظم کو بھی اسے واقف نظر آتا ہے۔ اس کے برعکس بہت معمولی ذہن، معمولی لسانی شعور، معمولی تجربے اور تقریباً صفر کے برابر ادراک، احساس اور بصیرت سے بہرہ ور شاعر بھی اچھی خاصی کام چلاؤ قسم کی غزلیں کہتے ہیں۔ ایسی شاعری، جو کسی وژن اور حسیت کے بغیر بھی، صرف مشق اور عادت کے سہارے وجود میں لائی جاسکتی ہو، اس کے قہر سے ڈرنا چاہیے۔ لیکن ہمارے زیادہ تر غزل گو، کیا نئے کیا پرانے، اس معاملے میں نہایت ڈھیٹ رہے ہیں اور غزل کی مجموعی فضا، آہنگ اور لسانی ماحول میں کسی طرح کی بامعنی ترمیم کے بجائے، صرف اپنے تجربوں کا حوالہ بدل دینے کے بعد اس گمان میں مبتلا دیکھے گئے ہیں کہ غزل گوئی کا ایک نیا طور ان کے ہاتھ آگیا ہے۔ اردو شاعری کی پچھلی تین ساڑھے تین سو سال کی تاریخ میں ایسے غزل گویوں کی تعداد بھلا کتنی ہے جس سے اس صنف کا کوئی منفرد معیار وابستہ کیا جاسکے؟ مشکل سے درجن بھر۔ اور یہ گنتی کی تعداد سینکڑوں غزل گویوں کی بھیڑ سے چھن چھنا کے سامنے آئی ہے۔ غور کیجیے تو اندازہ ہوگا کہ ان درجن بھر شاعروں کے یہاں یاد رکھے جانے کے قابل اشعار کا تناسب بہ دقت سَو میں ایک کا ہوگا۔ ۱۹۶۵ء میں فراق صاحب نے اپنی غزلوں کا ایک اشاریہ بنوایا تھا۔ اس اشاریے کے مطابق ۱۹۶۵ء تک فراق صاحب نے کل چھ سو چوبیس غزلیں کہی تھیں۔

۱۹۶۵ء کے بعد سے ۱۹۸۲ء یعنی فراق صاحب کے سال وفات تک، اس تعداد میں کم سے کم سو ڈیڑھ سو غزلوں کا اور اضافہ کر لیجیے یعنی کہ تقریباً سوا سات سو غزلیں۔ ان میں زیادہ سے زیادہ چالیس پچاس غزلیں ایسی ہوں گی جنھیں فراق صاحب کے واسطے سے نئی حسیت کا ترجمان قرار دیا جا سکے۔

مگر، کوئی تو بات ہے کہ اس کم عیاری کے باوجود نئی غزل کی روایت کے فوری پیش رووں میں صرف دو نام ایسے ملتے ہیں۔ یگانہ اور فراق، جن سے اس صنف کے بدلے ہوئے مزاج کی نمائندگی بھی ہوتی ہے اور جن کی شاعری اپنی معروف کوتاہیوں اور ناہمواریوں کے باوجود، نئی غزل کا راستہ بنانے میں اپنے تمام معاصرین سے آگے رہی ہے۔ اس سے زیادہ عجیب بات یہ رہی ہے کہ لکھنؤ کی معیار پارٹی کے غزل گویوں — صفی، ثاقب، عزیز، سے لے کر فانی، حسرت، اصغر، اور جگر تک، یہ سب کے سب، اردو کے جلیل القدر نقادوں اور ذمے دار استادوں کی نظر میں بھی یگانہ اور فراق کی بہ نسبت وسیع تر ٹھہرے۔ سبب وہی رسمیت زدگی جو غزل گوئی اور غزل شناسی کے ذوق، دونوں کے ابتذال کی گواہ رہی ہے۔ ان شاعروں کا منصب و مرتبہ اپنی جگہ پر اور ان کی صلاحیتیں برحق، مگر ان کے کمال کی حد صرف یہاں تک ہے کہ اپنی روایت کے سائے میں یہ خوب خوب رہتے ہیں۔ یہ اور بات کہ اپنے عہد کی دھوپ سے کوئی واسطہ نہیں رکھتے۔

اس صورت حال کو دیکھتے ہوئے یگانہ اور فراق کے امتیازات کا تجزیہ کیا جائے تو کچھ دلچسپ نتیجے نکلتے ہیں۔ مثال کے طور پر یہ کہ یگانہ تو خیر ضدی آدمی تھے۔ انھوں نے اپنی ڈیڑھ اینٹ کی الگ مسجد جان بوجھ کر بنائی اور اپنی خودسری کے باعث غزلیہ شاعری کے کئی مانوس اوصاف کو ہاتھ نہیں لگایا۔ اپنے معاصرین خاص طور سے اصغر، فانی اور جگر کی خیریت تو وہ پوچھتے ہی رہتے تھے، غالب سے بھی الجھ گئے۔ مگر جہاں تک فراق کا تعلق ہے، اس معاملے میں ان کا رویہ یگانہ سے بالکل مختلف تھا۔ اپنی شخصیت کے تمام ٹیڑھے پن کے باوجود فراق اپنے پیش رووں کے سلسلے میں حفظ مراتب کے بہت قائل اور ادبی کلچر یا غزلیہ شاعری کے کلچر کا حصہ تھے۔ یگانہ کی حیثیت اس کلچر سے اس باغی یا بے گانے شخص کی تھی، جسے حقیقت کے باوجود کہ غالب کی غزل اس صنف کے فکری سلیقے اور فنی

مہارتوں کا نقطۂ منتہا کہی جاسکتی ہے، غالب تک کو تسلیم کرنے میں تامل تھا۔ مگر فراق صاحب تو اپنی تمام تر از خود رفتگی کے ساتھ اس معاملے میں ہمیشہ چوکنے رہے۔ بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ غزل کے نام آوروں کی بابت اپنی اصل رائے کے اظہار میں وہ مصلحت کوشی کی حد تک محتاط رہے۔ میر اور غالب کا ذکر الگ رہا، داغ، میر اور ریاض خیر آبادی کے بارے میں بھی کوئی ایسی ویسی بات فراق صاحب نے کبھی کہی بھی تو صاف پتہ چلتا ہے کہ بہت جی کڑا کرنے کے بعد کہی۔ یہ اردو شاعری اور اردو غزل کی عام روایت سے محبت اور نفرت میں ایک ساتھ اپنے طمطراق کے باوجود اپنی کم اعتمادی کو چھپانے سے قاصر رہے۔ اندازے کے مضامین سے یہ سمجھنے میں دیر نہیں لگتی کہ فراق صاحب کی تخلیقی زرخیزی اور فکری وسعت بھی غزل کی عام روایت کے خوف سے انھیں نجات نہیں دلا سکی۔ انھیں مناقی کے ساتھ کہے ہوئے معمولی اور کم رتبہ قسم کے شعر بھی سحر اور اعجاز دکھائی دیتے تھے اور دوسری بلکہ تیسری صنف کے غزل گو بھی صاحب کمال۔ یہ خوف حقیقی سے زیادہ نفسیاتی تھا اور نتیجہ تھا اردو کے رائج الوقت اسالیب پر گرفت کی کمزوری کا۔ اسی لیے فراق صاحب بہت معمولی ذہنی سطح رکھنے والے معروف غزل گویوں کا کلام بھی نہایت توجہ سے پڑھتے تھے، یہ سوچ کر کہ ان اصحاب کے پاس بڑا تجربہ اور بصیرت نہ سہی، تاہم، کم سے کم زبان و بیان کی باریکیوں کا علم تو ہے۔ اردو کلچر میں قدر اول کی کو ایک خاص حیثیت حاصل رہی ہے۔ ضلع جگت، ایہام، فقرے بازی، قافیہ پیمائی، اینڈی بینڈی ردیفوں اور زمینوں میں طبع آزمائی ذرا سے خیال کو لے کر لفظوں کا طومار باندھنے کی روش، ان سب کو نسبت اسی رویے سے ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ ایسے شاعر، جن کی اڑان بس کلام کی موزونیت تک تھی میر و غالب کے زمانے میں بھی داد پاتے تھے اور آج بھی شعر کی محفل میں ڈٹ کر اپنا کلام سناتے اور داد پاتے ہیں۔ فراق کی شاعری کو اعتبار نہ تو زبان و بیان کے کرتب دکھانے والوں میں میسر آیا، نہ منتخبات کے حلقے میں۔ تاحال اہل علم کی صفوں سے ایسی صدائیں اٹھتی رہتی ہیں کہ فراق نے غزل کو گنوادیا۔ (اختر انصاری) یہ مسئلہ ادبی تنقید و تاریخ سے زیادہ نفسیات کا ہے کہ اصغر، فانی، حسرت، جگر، یہاں تک کہ عزیز لکھنوی کو تو علی گڑھ اور الہ آباد کے برگزیدہ علمائے ادب نے سر آنکھوں پر بٹھایا، مگر یگانہ اور فراق کے لیے یہ شہر شہر غریب ہی سے

رہے۔ روایت سے بے جا شغف اور فنی استعداد یا لسانی مہارت کا ناقص تصور ادب میں نئے تجربوں پر اسی طرح روک لگاتا ہے۔ اس صورت حال نے یگانہ اور فراق کو جو بھی تکلیف پہنچائی ہو، اصل نقصان غزل کی صنف نے اٹھایا اور بالآخر فائدے میں یہی دونوں رہے۔ اپنی فکر کی رسمیت زدگی اور اپنی بے روح نیز مقصود بالذات فنی چابک دستیوں اور اپنی بے لوچ لسانی عادتوں کے باعث ایک فانی کو چھوڑ کر یگانہ اور فراق کے کسی بھی ممتاز معاصر کی غزل تاریخ کے دائرے سے نہیں نکلی۔ مرکز گریزی کا خطرہ مول لے سکنے کی قیمت انھیں اس طرح چکانی پڑی کہ روایات نے ان کے پاؤں میں بیڑیاں ڈال دیں۔ مگر یگانہ کی خودروی اور انا گزیدگی کی طرح، فراق کی لسانی بے مشقی اور کچا پن اس میدان میں حصول امتیاز کا وسیلہ ٹھہرے۔ روایات بنانے والے اور روایت کو توڑنے والے کے مابین کوئی رشتہ ضرور ہوتا ہے۔

یگانہ کی طرح فراق پر بھی اپنے ماضی کی تاریخ کا جادو کبھی دور تک نہیں چل سکا۔ اسی لیے، اپنے عہد کو متاثر کرنے میں کامیاب ثابت ہوئے۔ اصل میں آزمودہ سہاروں سے دست بردار ہوئے بغیر تخلیقی آزادی نصیب میں نہیں آتی۔ فراق کا ذہن اپنے تمام ہم عصر غزل گویوں سے زیادہ زرخیز تھا اور فراق کی حسیت ان سب سے زیادہ وسیع اور کثیر الجہات۔ رہا قصہ زبان و بیان کے میدان میں پرچم کشا استادوں کا، تو انھیں زیر کرنے کے لیے فراق نے انہی کی دریافت کی ہوئی زمینوں میں نئے راستے نکال لیے۔ لمبی لمبی، انوکھی ردیفوں والی غزل جس کا سلسلہ ہندوستانی نشاۃ ثانیہ کے عہد سے تعلق رکھنے والے حکیم آغا جان عیش سے لے کر جدید ٹکنولوجی کے عہد میں قافیہ پیما استاد نوح ناروی اور حضرت جوش ملسیانی تک پھیلا ہوا ہے۔

بیٹھے ہیں وہ کس کس جانب آگے پیچھے دائیں بائیں،
آ کے وہ صورت دکھا جاتے ہیں چوتھے پانچویں
جس کو کہتے ہیں بشر اس میں ہے شر، دو بنا تین

فراق نے تجربے اور بلند احساس کی تبدیلی کے واسطے سے اس رویے کے محور ہی بدل دیے۔ جھومر کا مرے چاند، آگے پیچھے دائیں بائیں، اور ''دو بنا تین'' کی جگہ 'بڑی

اداس ہے رات' بہت اندھیرا ہے' ابھی یہاں سے نہ جاؤ' اور یہاں نہ باندھو ناؤ' (زمین خلاف ہے بھائی یہاں نہ باندھو ناؤ) نے لے لی۔ یہ ردیفیں خارجی کرتب بازی کی بجائے، بقول فراقؔ صاحب مصرعوں کے پیٹ سے نکلی تھیں۔ غزلیہ شاعری کے سیاق میں فراقؔ کا سب سے بڑا کارنامہ یہی ہے کہ ان کی حسیت اس صنف کی کسی بھی لسانی، فکری، فنی، تہذیبی حد بندی کو قبول نہیں کرتی۔ مقبول اسالیب کو برتنے کے لیے جو لسانی تربیت درکار تھی۔ فراقؔ کو اس سے ایک حد تک اپنی محرومی کا احساس بھی تھا اور وہ اس سے گریزاں بھی تھے۔ ردّ و قبول کی یہ کھینچ تان، دو سطحوں پر فراقؔ کو راس آئی۔ ایک تو اس طرح کی روایتی غزل کے جن عناصر کو فراقؔ لالچ بھری نظر سے دیکھتے تھے، اپنے امتیاز کی خاطر ان عناصر کو انہوں نے قبول بھی کیا تو اپنی شرطوں پر۔ اسی لیے، فراقؔ کی غزل کے متوازی خطوں پر چلنے کے بعد بھی روایتی نہیں رہ جاتی۔ دوسرے یہ کہ فراقؔ نے غزل کی روایتی زبان، مضامین اور پیش پا افتادہ ثقافتی کلچر کے بنے بنائے دائروں کو توڑنے کے لیے، غزل کا ایک نیا لہجہ اور ایک نیا ماحول مرتب کرنے کی کوشش کی۔ عسکری صاحب کا خیال تھا کہ فراقؔ کی نظم کا یہ مصرعہ ''کنول کی چنکیوں میں بند ہے ندی کا سہاگ'' ایک نئے اور اردو کلچر سے یکسر مختلف تہذیبی خُلقیے (ethos) کی دین ہے۔ چنانچہ غزل کے اس نو دریافت ماحول میں سانس لینا، جسے روایتی غزل کے عَلم بردار ایک غیر شاعرانہ حرکت سمجھتے رہے دراصل ایک نئے خُلقیے کو برتنے اور ایک نئے تہذیبی تجربے سے گزرنے کے مترادف تھا۔ اور یہی وجہ ہے کہ فراقؔ کی غزل اپنے بعد والوں پر تجربے اور اظہار کے تمام دروازے کھلے رکھتی ہے۔ حد تو یہ ہے کہ طوطے، قمیض، اور ساریاں، جیسی ردیفوں والی نئی غزل کی گنجائش بھی (بمل کرشن اشک) ناصر کاظمی کی پہلی بارش کی غزلوں کی آہٹ اس سے پہلے ہمیں فراقؔ صاحب ہی کے یہاں سنائی دی تھی۔ (مشعل ۱۹۴۶ء) فراقؔ کی غزل ایسا کوئی معیار قائم نہیں کرتی، مثال کے طور پر غالبؔ کی طرح، جس کی تقلید میں خرابی کا خوف ہو یا خود کو گم کر بیٹھنے کا امکان۔ ایک نئی اور نا تمام حسیت، جو ترقی پسند غزل کے بالمقابل حلقہ ارباب ذوق کے قائم کردہ خطوط پر، اردو شاعری کی روایت میں رفتہ رفتہ اپنے قدم جماتی جا رہی تھی، اپنے ہم عصر غزل گویوں کی بہ نسبت فراقؔ اس حسیت کا بہتر شعور رکھتے تھے۔ وجہ یہ تھی کہ اس حسیت کا رشتہ، اُردو شاعری

کو پس منظر مہیا کرنے والی عجمی روایت کے علاوہ، کچھ ایسی روایتوں سے بھی تھا جن کی اپیل اردو والوں میں محدود تھی۔ اس حسیت کے رابطے مغرب کی مجموعی تخلیقی روایت سے بھی تھے اور اس ٹھیٹ ارضیت سے بھی جس کا ظہور اردو والوں کے لیے روایات کے تقریباً نامانوس علاقے سے ہوا تھا۔

ناصر کاظمی نے اپنی ایک غزل —

تیرے سوا مجھے پہنے کون   میں تیرے تن کا کپڑا ہوں
میرا دیا جلائے کون   میں تیرا خالی کمرہ ہوں

کے بارے میں کہا تھا کہ اس کی تحریک انہیں میرا بائی کے ایک بھجن سے ملی تھی۔ اس ضمن میں فراق صاحب کے حوالے سے ایک مسئلے کی طرف اشارہ کرنے سے پہلے فراق صاحب ہی کی تحریروں کے یہ اقتباس دیکھتے چلیں:

ہاں تو اردو شاعری میں گھر کا تصور اور عورت کا تصور بلکہ کائنات وحیات کا تصور کمزور اور ناقص ہونے کے سبب اردو کی عشقیہ شاعری بہت کچھ ہوتے ہوئے بھی اپنے اندر بہت کچھ کمی رکھتی ہے۔ ایک وجدانی وجمالیاتی احساس کبھی کبھی خوش نصیب لمحوں میں اردو شاعری کو ضرور ہاتھ آ جاتا تھا، لیکن مناظر قدرت مادّی اور عنصری کائنات، گھریلو اور سماجی زندگی کی جزئیات زندگی کے بھرپور اور ٹھوس حصوں اور پہلوؤں کو یہ وجدانی احساس بہت کم چھو پاتا ہے اور بسا اوقات ایک متصوفانہ حال وقال کی چیز ہو کر رہ جاتا ہے۔

(مضمون: اردو کی عشقیہ شاعری کی پرکھ شمولہ فراق نمبر، شاہ کار الہ آباد)

فراق صاحب نے مختلف لفظوں میں یہ بات کئی موقعوں پر کہی ہے۔ عجب قصہ ہے کہ ان کے معاصرین میں کسی اور نے بھی اس مسئلے کو نا قابلِ اعتنا نہیں سمجھا۔ گویا کہ اردو غزل کی روایت سے وابستہ ایک ایسی نمایاں کمزوری جو اس صنف کی جمالیاتی اور معاشرتی قدر نیز اس کے مجموعی نظام پر اثر انداز ہوتی ہے، اردو کے تمام غزل گو جو بیک وقت انحراف اور توسیع کے عمل سے غزلیہ شاعری کی روایت کو اپنے زمانے کی حسیت کا ترجمان بنانا چاہتے تھے، ناصر کاظمی غزل کی روایت کا گہرا شعور رکھتے ہوئے بھی یہ سمجھتے تھے کہ نئی غزل کی تشکیل کے لیے اپنے ماضی سے اس طرح استفادہ کرنا چاہیے کہ اپنے احساس واظہار کا

دریچہ بند نہ ہو۔ میرؔ کے غزل کے جس شاعری میں ناصرؔ کاظمی کو اپنی حسیت کے مناسبات کا سب سے زیادہ سراغ ملا وہ فراقؔ ہیں۔ اس واقعے کا اعترافؔ ناصر کاظمی نے دو واسطوں سے کیا ہے، ایک کی تائید کے ذریعے جس کی نشاندہی فراقؔ کے مندرجہ بالا اقتباس سے ہوتی ہے۔ یعنی یہ کہ ناصر کاظمی کو بھی اردو غزل کی اس کمی کا احساس تھا کہ خیال پرستی سے بے محابہ شغف کے نتیجے میں اس کی ارضی اور طبعی بنیادیں کمزور ہو چلی ہیں اور یہ کہ اس کمزوری کی وجہ سے غزل کی صنف اپنے روایتی آداب کی پابند ہو کر رہ گئی ہے۔ اس میں نہ تو نئے تجربوں کو برتنے کی سکت ہے نہ زبان اور بیان کے نئے سانچوں کو۔ چنانچہ ناصرؔ کاظمی نے غزل کی ماہیت اور اس کے خارجی رنگ روپ کو ایک ساتھ بدلنے کا راستہ اختیار کیا۔ مجردات کی جگہ عنصری اور مادی حوالوں کو دی اور اشیاء کے واسطے سے بھی احساسات کی عکاسی کا ہنر سیکھا۔ میرا خیال ہے کہ یہ جدوجہد بے حصول رہ جاتی اگر اس کا پس منظر فراق کی غزل سے خالی رہ گیا ہوتا، بلکہ کیا عجب کہ فراق کی غزل نے ہی اس جستجو کے خواب کی صورت گری کی ہو۔

فراقؔ کی حسیّت سے ہمارا رابطہ

اب سے کوئی پچیس برس پہلے (۱۹۷۱ء میں) ناصر کاظمی نے اپنے ایک مضمون (نئی غزل) میں یہ سوال اٹھایا تھا کہ فانیؔ اور یگانہ رنگِ غالب کے اچھے غزل گو شاعر ہونے کے علاوہ بھی کچھ تھے یا نہیں؟ اور یہ کہ ہمارے عہد کی غزل میر و غالب کے سائے سے ہٹ کر اپنی دھوپ میں بھی چل سکتی ہے یا نہیں؟ اس مضمون میں ناصر کاظمی نے نئی غزل کی چند ایسی خصوصیات کا ذکر بھی کیا تھا جو اُسے پرانی غزل سے الگ کرتی ہیں۔ یہ خصوصیات ہیں روایت سے انحراف، نئے استعاروں کی بہتات، اظہار میں جرأت اور غنائی سانچوں کا انتخاب۔

نئی غزل کی پیش رو روایت پر نظر ڈالی جائے تو فانیؔ، یگانہ اور فراقؔ کے نام تقریباً ایک ساتھ سامنے آتے ہیں۔ اصغر، حسرت اور جگر کی شہرت ان تینوں سے کم نہیں مگر ان کی غزل اس صنف کے مانوس اور روایتی فریم سے باہر نہیں نکلتی۔ فانیؔ اور یگانہ کے یہاں احساس اور ادراک کے ایک نئے آہنگ کا کچھ سراغ ضرور ملتا ہے مگر یہ آہنگ محدود بہت ہے دونوں کے مزاج کی مجبوریاں ان کی غزل کو ایک خاص ڈھرے سے نکلنے نہیں دیتیں۔ دونوں کے یہاں غیر متوقع نتائج تک جا پہنچنے کی صلاحیت کا حیرت ناک فقدان ہے اور دونوں کی شاعری ایک طرح کی انتہا پسندانہ ذات آلودگی کا شکار ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی نے کلامِ فراقؔ کے انتخاب کے ساتھ (۱۹۶۵ء میں) جو مقدمہ ترتیب دیا تھا، اس میں فانیؔ اور یگانہ کا ذکر کرتے ہوئے کہا تھا کہ "حسرت کے معاصرین میں فانیؔ کے یہاں تھوڑی سی دبازت معلوم ہوتی ہے لیکن ان کا تصورِ مرگ اور ان کا متصوفانہ تفلسف جدید ذہن کے لیے دلکشی نہیں رکھتا تھا۔ البتہ اس زمانے میں مرزا یگانہ کے یہاں زندگی کے متضاد اور پیچیدہ

مسائل سے نبرد آزما ہونے کا حوصلہ ملتا ہے اور ان کی شاعری میں ذہن کا عنصر بھی خاص حد تک ہے، لیکن یگانہ کی بدقسمتی یہ ہے کہ انہوں نے اپنی شخصیت کی اس قوت سے مثبت طور پر کوئی فائدہ نہیں اُٹھایا۔ اس لیے آگے چل کر ان کے ذہنی سوتے خشک ہو گئے اور ان کے اندر ایک ایسی کرختگی اور خشونت پیدا ہو گئی جس نے ان کی غزل کے امکانات کو محدود کر دیا۔''

فانی اور یگانہ کے برعکس فراق کی غزل اپنی ناہمواری اور کھردرے پن کے باوجود نئی حسیت کے ایک رواں دواں سرچشمے کی حیثیت رکھتی ہے۔ اُس کی مجموعی ساخت پر ایک ایسی تجربہ گاہ کا گمان ہوتا ہے جہاں احساس اور اظہار کی سطحیں جامد اور متعین نہیں ہیں اور ان سطحوں پر تبدیلیوں کے نشانات برابر ابھرتے رہتے ہیں۔ فراق کی غزل اپنے ماضی سے مربوط ہوتے ہوئے بھی ہمیں ایک نئے فکری اور جذباتی نظام تک لے جاتی ہے اور اپنے وقت سے پیچھے نہیں ہٹتی۔ اس کا سبب یہ ہے کہ فراق کی تخلیقی شخصیت اپنے تمام معاصرین کے مقابلے میں کہیں زیادہ وسیع اور پہلو دار تھی۔ ان کی شاعری اور تنقید سے جو شعری کردار ابھرتا ہے وہ بڑی حد تک نیا اور نامانوس ہے، اور ہر چند کہ نثر و نظم دونوں میں، فراق کا اسلوب جذباتی ہے۔ مگر ان کے رویے اور ایقانات جذباتی نہیں ہیں۔ اسی لیے فراق کی شاعری اور تنقید کو ہم ایک دوسرے سے پوری طرح الگ نہیں کر سکتے۔ اندازے، حاشیے، اردو کی عشقیہ شاعری، اردو غزل گوئی۔ یہاں تک کہ ان کے خطوط کے مجموعے من آنم میں شعر اور شاعری سے متعلق کچھ واضح قسم کے تصورات کی موجودگی اور تکرار بھی ان تحریروں کو نظریہ بازی اور نظریہ سازی کے عیب سے بچائے رکھتی ہے۔ فراق روایتی انداز کے استدلال سے گریز کے باوجود اپنی تمام نثری کتابوں میں ایک مخصوص منطقی رویے کے پابند دکھائی دیتے ہیں اور کوئی انوکھی، متنازعہ یا نئی بات بھی دلیل اور مثال کے بغیر نہیں کہتے۔ فانی اور یگانہ کے مقابلے میں فراق کی تخلیقی حسیت ہمیں جو زیادہ موثر، منظم اور مربوط نظر آتی ہے تو اسی لیے کہ فراق ان دونوں کی بہ نسبت ایک بہتر اور وسیع تر تنقیدی شعور رکھتے تھے۔ فراق کا شعری تناظر اپنے تمام معاصرین سے زیادہ وسیع ہے۔ فراق تخصیص کو شاعری کا دشمن سمجھتے تھے (PARTICULARIZATION IS THE ENEMY OF POETRY)۔

اور کسی خاص واقعے یا صورت حال سے کہیں زیادہ دل چسپی انھیں زندگی کی مجموعی صورت حال یا اس کی عام صداقتوں سے تھی۔ اپنی ایک گفتگو میں (دلّی دور درشن: ۲۸ر مارچ ۸۲م) فراقؔ نے یہ معنی خیز بات کہی تھی کہ بڑے شاعر کے یہاں خارجی زندگی کے واقعات (اپنے معین حوالوں کے ساتھ) یا تو آئیں گے نہیں، یا آئیں گے تو لوگ انہیں قیامت تک پہنچا نہیں سکیں گے۔ شاید اسی لیے عسکری نے بھی کہا تھا کہ فراقؔ کی شاعری آہٹوں کی شاعری ہے۔ یہ شاعری ایسی دنیاؤں میں سانس لیتی ہے جو کچھ سمجھ میں آتی ہیں کچھ نہیں آتیں۔

اپنے زباں زدِ خاص و عام شعر:

زندگی کیا ہے آج اسے اے دوست
سوچ لیں اور اداس ہو جائیں

کی مثال دیتے ہوئے فراقؔ نے کہا تھا کہ اس شعر کی روشنی میں اگر کوئی یہ نتیجہ برآمد کر لے کہ فراقؔ نے یہ شعر اپنے والد کے انتقال پر کہا تھا تو وہ اس شعر سے ہمیشہ کے لیے دست بردار ہو جائیں گے۔ زندگی کے اسرار اور زندگی کی ہمہ گیر سچائیوں کو ایک غیر زمانی سطح پر دیکھنے کی جیسی کوشش ہمیں فراقؔ کے یہاں ملتی ہے، ان کے کسی دوسرے ہم عصر کے یہاں نظر نہیں آتی۔ فراقؔ نے اپنے آپ کو نہ تو اپنی روایت کا پابند رکھا، نہ اپنے عہد کے فکری اور جذباتی ماحول کی اطاعت قبول کی۔ اُن کی غزل ایک کٹر اور بے لوچ مزاج رکھنے والی صنف میں بھی اپنے لیے نجات کے راستے نکال لیتی ہے۔ کھلی فضاؤں میں پرواز کرتی ہے اور تخلیقی آزادی کے ایک مستقل احساس کی توثیق کرتی ہے۔ آزادی کا یہ احساس فراقؔ کی غزل میں کئی سطحوں پر رونما ہوا ہے اور شعری ادراک کے کئی واسطوں سے آیا ہے۔ زبان و بیان، لہجہ، اسلوب، آہنگ، مصرعوں کی ساخت، تجربوں کی رنگا رنگی اور بے تکلفی، مانوس اور نامانوس اشیا اور مظاہر سے تقریباً یکساں شغف کے معاملے میں فراقؔ سے پہلے غزل گویوں میں صرف میرؔ کا نام لیا جا سکتا ہے۔ اس جملے سے اگر کسی کو یہ گمان گزرتا ہے کہ میرؔ اور فراقؔ ہم مرتبہ شاعر ہیں تو یہ اس کا اپنا مسئلہ ہے۔ میں تو بس اتنا عرض کرنا چاہتا ہوں کہ میرؔ اور فراقؔ کی شعری کائنات میں بعض بنیادی مماثلتیں موجود ہیں اور زبان و بیان،

واردات اور تجربے، تصور اور احساس کی طرف اپنے رویوں کے اعتبار سے اردو کے تمام غزل گویوں میں فراق کو سب سے زیادہ قربت میر صاحب سے حاصل ہے۔ غزل کی ماہیت اور ہیئت کے بارے میں فراق نے کچھ ایسے نکات کی طرف اشارے کئے تھے جو لگ بھگ چالیس برس کے بعد بھی (یہ مضمون ۱۹۵۸۔ ۱۹۵۷ء میں لکھا گیا تھا۔) ہماری توجہ اور تجزیے کا تقاضہ کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر فراق کا یہ کہنا کہ:

۱۔ غزل انتہاؤں A series of Climaxes کا ایک سلسلہ ہے۔

۲۔ غزل کی ماہیت تہذیب و انسانیت کے مرکزی جمالیاتی و وجدانی تجربات کی اس ماہیت میں پوشیدہ ہے جہاں عقلی، اخلاقی اور جمالیاتی حقیقتوں کا ایک ماورائی عالم میں یالامحدود کے مرکز پر سنگم ہوتا ہے۔

۳۔ غزل کہنے کے لیے بہت سیانی اور بہت معصوم طبیعت چاہیے۔

۴۔ ہر کامیاب غزل نتائج کا سلسلہ ہوتی ہے۔

۵۔ کلیم الدین احمد نے غزل کو نیم وحشی صنف سخن بتایا تھا۔ دور وحشت کی جبلتیں اگر یک لخت ترک کردی جائیں تو تہذیب اور فنون لطیفہ کی موت ہو جائے۔ (یہاں فراق کا یہ قول بھی یاد آتا ہے کہ: Literature is brilliant illiteracy

۶۔ غزل کے وہ اشعار جن میں غزل کی حقیقی روح کارفرما ہے، ہمیں بتاتے ہیں کہ زندگی کی چھوٹی بے نام واردات تہذیب کی اساس ہوتی ہیں۔

۷۔ علم میں، خیال میں، عمل میں بلند سے بلند اور مشکل سے مشکل فکر میں یا فلسفہ میں وہ گہرائی نہیں ہوتی جو رچے ہوئے جذبات اور خالص کیفیات میں ہوتی ہے۔

۸۔ غزل ایک بنیادی مذاق زندگی کی پیداوار ہے۔

۹۔ غزل کے اشعار کا ایک مجموعی اثر ہم پر پڑتا ہے اور اس طرح ہمارے وجدان میں ایک داخلی نظام رونما ہوتا ہے۔

۱۰۔ غزل کے اشعار میں ایک وجدانی ہم آہنگی ہوتی ہے — ایک خاص وجدانی عمل عاشق اور معشوق کے تعلقات، انسان سے انسان کے تعلقات، انسان کے اپنے آپ سے تعلقات، انسان کی زندگی سے رشتے، کائنات سے ہم آہنگی اور پنہاں رشتے،

زندگی کے دکھ درد، غم خوشی، دنیا سے مانوسیت، کائنات سے پیدا ہونے والے استعجاب، مناظر فطرت کی علامتی اور اشاریاتی معنی خیزی، زندگی کے وہ خواب اور وہ تصورات جن کے بغیر زندگی نہیں رہتی، کائنات کی وہ حس (Feeling) جس کے بغیر ہم اس آفاق کے حقیقی باشندے یا شہری بن ہی نہیں سکتے۔ جس کے بغیر زندگی مہذب ہو کے بھی ویران رہتی ہے، ہماری بکھری ہوئی شخصیتوں کو اندر سے سالم بنانے کا عمل ـ۔

ان تمام اقتباسات میں انسانیت کے تصور کو شاعری کی ایک بنیادی سچائی کے طور پر دیکھا گیا ہے۔ فراقؔ زندگی کے عام شعور اور شاعری کے شعور کو ایک دوسرے کے حوالے کے طور پر برتنا چاہتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ صنفِ غزل کی حد تک یہ رویہ فراقؔ کے عہد میں بہت عام نہیں تھا اور فراقؔ کی سی شدومد کے ساتھ ان کے کسی بھی ہم عصر نے اس سوال پر غور نہیں کیا تھا کہ ادب اور زندگی میں اوصاف اور محاسن کے اشتراک کی ایک صورت بھی تلاش کی جا سکتی ہے۔ غزل کی ہیئت اور ماہیت کی بحث میں فراقؔ بار بار زندگی کی حقیقتوں کو سمجھنے اور سمجھانے کی جستجو بھی کرتے ہیں۔ گویا کہ شاعری بھی زندگی ہی کی طرح ایک روحانی مہم کا درجہ رکھتی ہے۔ ادب کا احترام فراقؔ کے نزدیک زندگی کے احترام کی ہی ایک شکل تھا۔ ناصر کاظمی نے میر پر اپنے مضمون میں لکھا تھا کہ ''ہمیں از سرِ نو ایک ذہنی اور اخلاقی تصور زبان اور فلسفۂ حیات کی ضرورت ہے اور گو کہ میر صاحب کے زمانے اور ہمارے زمانے میں بڑا بُعد ہے اور دنیا اتنی بدل چکی ہے کہ آج کے شاعر کے سامنے پہلے سے بھی کہیں وسیع منظرِ حیات کھل گیا ہے۔ مگر واقعات کی مماثلت کی وجہ سے میر صاحب کا زمانہ ہمارے زمانے سے مل گیا ہے۔''

فراقؔ کی حسیت جس ذہنی اور جذباتی ماحول میں مرتب ہوئی وہ آج کی دنیا کے ماحول سے مماثل نہ ہوتے ہوئے بھی ہمارا اپنا تجربہ اس لیے بن جاتا ہے کہ اس کی طرف فراقؔ کا رویہ اُن کے بعد کی نسل کے رویے سے مماثلت رکھتا ہے۔ فراقؔ کے رویے نے ان کی غزل کی سرزمین، اس کی سرشت، وہ کچھ نہیں رہنے دی جس کا تماشا ہم حسرت، اصغر، جگر، فانی، اور یگانہ کے یہاں دیکھتے ہیں۔ اس کا سبب یہ ہے کہ ایک تو فراقؔ کے یہاں زبان کا شعور زندگی سے تعلق کے پس منظر میں ابھرتا ہے۔ دوسرے یہ کہ فراقؔ اپنی ہر بات

اشاروں میں کہتے ہیں تفصیل سے بچتے ہیں اور خیالوں کو بھی اشخاص کی طرح جیتا جاگتا، مجسم اور متحرک دیکھنے پر قادر ہیں۔ ذہنی زندگی سے یہ اُنس ہمیں فراق کے عہد کے کسی دوسرے غزل گو کے یہاں نظر نہیں آتا۔

اس سلسلے میں ایک اور حقیقت جس کا تجزیہ ضروری ہے، یہ ہے کہ فراق کی حسیت کو تشکیل دینے میں ادب کی تین روایتوں کا عمل دخل تقریباً یکساں رہا ہے۔ ایک تو ہند ایرانی روایت جس سے فراق کا تعارف فارسی غزل کے علاوہ اٹھارویں اور انیسویں صدی کے اردو غزل گویوں کے واسطے سے ہوا۔ یہ روایت فراق کی بصیرت کے سیاق میں ایک طرح کی تہذیبی یادداشت کا مرتبہ رکھتی تھی۔ پھر مغربی ادبیات کی روایت تھی جس سے فراق نے براہ راست استفادہ کیا تھا اور جس کا اثر فراق کی تنقید اور فراق کی شاعری دونوں پر دیکھا جا سکتا ہے۔ البتہ اس سلسلے میں ایک غلط فہمی کا ازالہ ضروری ہے کہ فراق صرف رومانی تنقید یا شعر کے صرف رومانی تصور سے مناسبت رکھتے تھے۔ فراق کی شاعری اور تنقید کچھ بھی ثابت نہیں کرتی۔ بس حواس کے کچھ راستے روشن کرتی ہے اور یہ راستے ہمیں صرف رومانی طرز احساس تک نہیں لے جاتے۔ ان راستوں کی مدد سے ہم فکر کے ایک پورے نظام تک پہنچتے ہیں جو زندگی اور شاعری دونوں کا احاطہ کرتا ہے۔ اسی لیے عسکری نے یہ بات کہی تھی کہ فراق کی تنقید ادب کی تنقید ہے۔ تنقید کی تنقید نہیں ہے اور یہ تنقید ہمارے لیے ادب کی روح کی ساتھ ساتھ اپنی شخصیت اور اپنی انسانیت کو سمجھنے کا وسیلہ بھی بن جاتی ہے۔ فراق کی حسیت میں ایک نئی انسان دوستی اور روشن خیالی کے عناصر انہی واسطوں سے شامل ہوئے جن کا سرچشمہ مغربی لبرلزم کو قرار دیا جا سکتا ہے۔ تیسری روایت جس نے فراق کی حسیت کا ایک واضح رُخ متعین کرنے میں نمایاں حصہ لیا، قدیم ہندوستانی تصورات اور شعریات کی روایت ہے۔ فراق صاحب انگلستان کے صنعتی انقلاب اور نئی ٹکنولوجی کے شیدائیوں میں تھے اور مشین کی دریافت کو تہذیب کی ترقی کا ناگزیر وسیلہ سمجھتے تھے، اس حد تک کہ ماضی پرستی کے رویے کو انہوں نے اپنی نثر و نظم میں ایک مستقل موضوع کی حیثیت دی ہے اور اس پر سخت اعتراضات کیے ہیں۔ مگر فراق نے اسی جوش و خروش کے ساتھ اپنے مزاج اور بصیرت کی ارضی بنیادوں، اس کے مکانی رابطوں، اُس کے دیسی پن، کو محفوظ رکھنے

پر بھی زور دیا ہے۔ اس سلسلے میں یہ خیال کہ فراقؔ کی شاعری میں مقامی رنگ صرف اُن کی دو تین نظموں (کارتکی پورنما، دیوالی کے دیپ جلے، ہنڈولہ، جگنو) اور روپ کی رباعیوں تک محدود ہے، درست نہیں ہے۔ فراقؔ نے غزل کے بہت سے شعروں میں ایک نئی زبان اور نیا محاورہ وضع کرنے کی کوشش بھی کی ہے۔ بہاری، تلسی داس، سورداس، کبیر داس کے لہجے اور طرزِ اظہار کے علاوہ فطرت اور کائنات کے مظاہر کی طرف قدیم سنسکرت شعراء کے رویے کی گونج بھی فراقؔ کی غزلوں میں دیکھی جا سکتی ہے۔ فراقؔ صاحب کو جتنی دلچسپی تصورات سے اور اپنی ذہنی زندگی سے تھی اس سے کم دلچسپی انسانوں اور اشیاء سے نہیں تھی۔ موسموں منظروں، موجودات کے بیان میں فراقؔ کا انہماک فطرت سے اُن کی مکمل ہم آہنگی کا پتہ دیتا ہے۔ فطرت میں خود کو گم کر دینا اُن کے نزدیک ایک نئی اور وسیع تر انسانی سطح پر خود کو پالینے کے مترادف ہے۔ یہ شاعری ایک واضح انسانی موقف کی شاعری ہے اور بہ قول نیازؔ فراقؔ شعر نہیں کہتے، زندگی اور محبت اور فطرت کے نکات پر تبصرہ کرتے ہیں۔ چنانچہ فراقؔ کی حسیت کو سمجھنے کے لیے صرف جمالیاتی قدروں کے اندر رہ کر اُن کی قدر و قیمت کا حساب کرنا صحیح نہیں ہوگا۔ فراقؔ کی حسیت نے اردو غزل کی روایت میں کئی ایسے عناصر کا اضافہ کیا ہے جو اپنے آپ کو، اپنے زمانے کو اور اپنی دنیا کو پرکھنے اور پہچاننے میں ہماری مدد کرتے ہیں۔

ادھر بھی دیکھ تماشا ہے میری کم سخنی

(مجروح صاحب کی یاد میں)

تقریباً ساٹھ برس کی تخلیقی زندگی میں مشکل سے پچاس غزلیں کہنا بہ ظاہر عجیب سی بات لگتی ہے۔ لیکن مجروح صاحب کی پوری زندگی کا حساب اُن کی شاعری کی مختصر سے مجموعے پر ختم نہیں ہو جاتا۔ انہی ساٹھ برسوں میں انھوں نے سوا دو ہزار سے زیادہ فلمی گیت لکھے، سماجی اور سیاسی سرگرمیاں مدتوں جاری رکھیں، جیل گئے، ایک بھری پری شاداب، پھر زندگی کے آخری چند برسوں میں تشویش اور ملال سے معمور زندگی بھی گزاری۔ خاص بات یہ ہے کہ مجروح صاحب نے جو کام بھی اپنے ہاتھ میں لیا، سلیقے سے کیا۔ وہ ایک نفاست پسند، سنجیدہ اور ہر حال میں اپنی وضع پر قائم رہنے والے انسان تھے۔ جو بھی مشغلہ اختیار کرتے، اسے دل جمعی اور انہماک کے ساتھ انجام دیتے۔ جلد بازی، مصلحت پسندی، اپنے نفع نقصان پر نظر رکھنے کی عادت سے ان کے مزاج کو دور کی مناسبت بھی نہیں تھی۔ طبیعت میں کسی قدر خودسری کا مادّہ تھا جس کی وجہ سے وہ اپنے ضمیر کو دبا کر سمجھوتہ کرنے یا عافیت کوشی کے خیال سے خاموش رہنے پر کبھی بھی آمادہ نہ ہوئے۔ کج کلاہی مجروح صاحب کے لیے صرف دکھاوے اور دعوے کی چیز نہیں تھے۔ عمر بھر انہوں نے اپنی اس روش کو ہر قیمت پر بچائے رکھا۔

مجروح صاحب کی پہلی یاد جو شعور اور حافظے میں جمی ہوئی ہے، ۱۹۵۲ء کے شدید جاڑوں کی ہے۔ غالباً دسمبر کے آخری دن تھے۔ مجروح صاحب جیل میں ایک برس گزارنے کے بعد رہا ہوئے تھے۔ ترقی پسندوں کے جذباتی مبالغے، احساسِ تناسب سے عاری آدرش وادکا دور، جس میں مجروح صاحب نے بھی اپنے دوسرے ہم صفیروں کی طرح

نہرو جی کی پالیسیوں پر سخت وار کیے تھے۔

کامن ویلتھ کا داس یہ نہرو، اور سیاہی لانے نہ پائے

پولیٹیکل ایکٹی وزم اور گرفتاری سے پہلے کے دور کی رومانی اور غنائی لہر جس نے مجروح صاحب سے "گائے جا پپیہے گائے جا" اور "کیا جانے مجھے کیا یاد آیا" جیسے نرم اور نازک گیت کہلوائے تھے، کہیں گم ہو چکی تھی۔ ہر نوجوان ترقی پسند ان دنوں رومانی باغی اور خواب پرست تھا اور سب کے سینوں میں آگ سی بجھی ہوئی تھی۔ یہ رنگ مجروح صاحب کی مانوس وضع اور روایتی ضبط پر بھی غالب آ گیا۔ نتیجۃً حکومت کے لیے خطرناک سمجھے جانے والے، اشتعال انگیز شعر کہنے کے جرم میں گرفتار کر لیے گئے۔ رہائی ملی تو گھر اور وطن کے احباب سے ملنے کا خیال انھیں سلطان پور لے گیا۔ اس وقت تک مجروح صاحب نے تھوڑی سی غزلیں کہی تھیں اور بہت سی شہرت اور مقبولیت سمیٹی تھی۔ ایک دوست کے گھر کا وسیع دالان ان کی شعر خوانی کے لیے منتخب کیا گیا۔ میں نویں کلاس میں پڑھتا تھا اور بزرگوں کی اس محفل میں اپنے کچھ ہم عمر دوستوں کے ساتھ، ایک کونے میں خاموش بیٹھا یہ رونقیں دیکھ رہا تھا۔ مجروح صاحب کی سیاہ شیروانی، آنکھوں پر سنہری فریم کا چشمہ، پاکیزہ خدوخال اور انتہائی جاذب نظر سراپا اور شخصیت کے ساتھ ساتھ اُن کی روشنی بکھیرتی ہوئی آواز اور جگر صاحب کا جیسا شائستہ ترنم آج بھی اس طرح یاد ہے گویا کل کی بات ہو اس رات مجروح صاحب نے ایک ایک غزل دو دو تین بار سنائی۔ دوستوں سے بے تکلفی کی باتیں کرتے رہے جیسے جیل کی بجائے گھر سے نکل کر گھر تک پہنچے ہوں۔ لہجے میں، لفظوں میں ذرا سی بھی تلخی کا گزر نہیں۔ ان کے رویے سے ظاہر یہ ہوتا تھا کہ سزا کاٹ کر نہیں بلکہ ایک فریضہ ادا کر کے گھر آئے ہیں۔

شدید سردیوں کی اُس کپکپاتی ہوئی رات میں مجروح صاحب کی مترنم آواز نے جن غزلوں کے ساتھ گرمی پیدا کی، اُن میں یہ شعر بھی شامل تھے:

شمع بھی اجالا بھی میں ہی اپنی محفل کا
میں ہی اپنی منزل کا راہبر بھی راہی بھی

۱۹۴۶ء

بہانے اور بھی ہوتے جو زندگی کے لیے
ہم ایک بار تری آرزو بھی کھو دیتے

بچا لیا مجھے طوفاں کی موج نے ورنہ
کنارے والے سفینہ مرا ڈبو دیتے
۱۹۴۴ء

ہم تو پائے جاناں پر کر بھی آئے اک سجدہ
سوچتی رہے دنیا کفر ہے کہ ایماں ہے
۱۹۴۷ء

مرے عہد میں نہیں ہے، یہ نشانِ سربلندی
یہ رنگے ہوئے عمامے یہ جھکی جھکی کلاہیں
۱۹۴۴ء

دیکھ زنداں سے پرے رنگِ چمن، جوشِ بہار
رقص کرنا ہے تو پھر پاؤں کی زنجیر نہ دیکھ
۱۹۴۶ء

ہوئے ہیں قافلے ظلمت کی وادیوں میں رواں
چراغِ راہ کیے خوں چکاں جبینوں کو
۱۹۴۷ء
میں اکیلا ہی چلا تھا جانبِ منزل مگر
لوگ ساتھ آتے گئے اور کارواں بنتا گیا

میں تو جب مانوں کہ بھر دے ساغرِ ہر خاص و عام
یوں تو جو آیا وہی پیرِ مغاں بنتا گیا

جس طرف بھی چل پڑے ہم آبلہ پایانِ شوق
خار سے گُل اور گُل سے گلستاں بنتا گیا

دہر میں مجروحؔ کوئی جاوداں مضموں کہاں
میں جسے چھوتا گیا وہ جاوداں بنتا گیا

۱۹۴۷ء

نگاہِ ساقیٔ نامہرباں یہ کیا جانے
کہ ٹوٹ جاتے ہیں خود دل کے ساتھ پیمانے

قریبِ ساقیٔ محفل تو دیکھیے مجروحؔ
شراب ایک ہے، بدلے ہوئے ہیں پیمانے

سکھائیں دستِ طلب کو ادائے بیباکی
پیامِ زیرِ لبی کو صلائے عام کریں

غلام رہ چکے، توڑیں یہ بندِ رسوائی
کچھ اپنے بازوئے محنت کا احترام کریں

زمیں کو مل کے سنواریں مثالِ روئے نگار
رُخِ نگار سے روشن چراغِ بام کریں

پھر اٹھ کے گرم کریں کاروبارِ زلف و جنوں
پھر اپنے ساتھ اسے بھی اسیرِ دام کریں

مری نگاہ میں ہے ارضِ ماسکو مجروح
وہ سرزمیں کہ ستارے جسے سلام کریں
۱۹۵۰ء

میں نے دیکھی ہے اسی میں غمِ دوراں کی جھلک
بے خبر رنگِ جہاں سے نگہِ یار سہی
۱۹۵۱ء

ہم قفس! صیاد کی رسمِ زباں بندی کی خیر
بے زبانوں کو بھی اندازِ کلام آ ہی گیا

دل سے ملتی تو ہے اک راہ کہیں سے آ کر
سوچتا ہوں یہ تری راہ گزر ہے کہ نہیں
۱۹۵۳ء

مجھے سہل ہو گئیں منزلیں وہ ہوا کے رخ بھی بدل گئے
ترا ہاتھ ہاتھ میں آ گیا کہ چراغ راہ میں جل گئے

مرے کام آ گئیں آخرش یہی کاوشیں یہی گردشیں
بڑھیں اس قدر مری منزلیں کہ قدم کے خار نکل گئے
۱۹۶۴ء

عہدِ انقلاب آیا، دورِ انقلاب آیا
منتظر تھیں یہ آنکھیں جس کی اک زمانے سے

اب زمین گائے گی ہل کے ساز پر نغمے
وادیوں میں ناچیں گے ہر طرف ترانے سے

اہلِ دل اگائیں گے خاک سے مہ و انجم
اب گہر سبک ہوگا، جَو کے ایک دانے سے

منچلے بُنیں گے اب رنگ و بو کے پیراہن
اب سنور کے نکلے گا، حُسن کارخانے سے

عام ہوگا اب ہمدم، سب پہ فیضِ فطرت کا
بھر سکیں گے اب دامن، ہم بھی اس خزانے سے

میں کہ ایک محنت کش، میں کہ تیرگی دشمن
صبحِ نو عبارت ہے میرے مسکرانے سے

خودکشی ہی راس آئی دیکھ بدنصیبوں کو
خود سے بھی گریزاں ہیں بھاگ کر زمانے سے

اب جنوں پہ وہ ساعت آپڑی کہ اے مجروحؔ
آج زخمِ سر بہتر، دل پہ چوٹ کھانے سے

۱۹۴۹ء

سر پر ہوائے ظلم چلے سو جتن کے ساتھ
اپنی کلاہ کج ہے اسی بانکپن کے ساتھ

کس نے کہا کہ ٹوٹ گیا خنجرِ فرنگ
سینے پہ زخمِ نو بھی ہے داغِ کہن کے ساتھ

مگر اے ہم قفس کہتی ہے شوریدہ سری اپنی
یہ رسمِ قید و زنداں، ایک دیوارِ کہن تک ہے

کہاں بچ کر چلی اے فصلِ گل، مجھ آبلہ پا سے
مرے قدموں کی گلکاری بیاباں سے چمن تک ہے

نوا ہے جاوداں مجروحؔ جس میں روحِ ساعت ہو
کہا کس نے مرا نغمہ زمانے کے چلن تک ہے
۱۹۵۱ء

مرے پیچھے یہ تو محال ہے کہ زمانہ گرمِ سفر نہ ہو
کہ نہیں مرا کوئی نقشِ پا، جو چراغِ راہ گذر نہ ہو

شبِ ظلم نرغۂ راہ زن سے پکارتا ہے کوئی مجھے
میں فرازِ دار سے دیکھ لوں کہیں کاروانِ سحر نہ ہو
۱۹۵۰ء

مجروحؔ صاحب نے اس رات وہ غزلیں نہیں سنائیں جن میں ان کا ترقی

پسندانہ جوش اظہار و اسلوب کے توازن کی حدیں پار کر گیا ہے۔ ویسی غزلوں کے اشعار جن کا نمونہ:

امن کا جھنڈا کس نے کہا اب دھرتی پر لہرانے نہ پائے
یہ تو کوئی ہٹلر کا ہے چیلا مار لے ساتھی جانے نہ پائے

یا اسی سے ملتی جلتی باتیں ہیں، مجروح صاحب اس وقت تک خود بھی انھیں مسترد کر چکے تھے۔ یوں بھی، اس قبیل کے شعروں کو الگ کر کے، مجروح صاحب کے اس وقت تک کے سرمایے پر نظر ڈالی جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے اپنا مزاج تو نہیں بدلا تھا، البتہ انداز سخن بدل لیا تھا۔ اپنے انتقال سے تقریباً چھ مہینے پہلے ایک (بے تاریخ) خط میں (موصولہ ۳؍نومبر ۱۹۹۹ء) انہوں نے لکھا تھا:

سوشلزم پر میرا یقین ہی تھا جس نے مجھے اس چوکھٹ سے باہر نہیں جانے دیا۔ اور یا آں ہمہ غزل پر مجھے پورا اعتماد تھا کہ جب سعدی و حافظ میر و غالب کی غزل اپنی مخصوص اشاریت کے ساتھ اپنے عہد کی ترجمانی کرتی رہی ہے تو آج کی غزل میں وہ ترجمانی کیوں نہیں کی جا سکتی۔ اور اسی یقین نے مجھے اس وقت بھی ثابت قدم رکھا جب ۴۹ء کی بھیمڑی آل انڈیا ترقی پسند مصنفین کانفرنس میں ڈاکٹر علیم صاحب نے غزل کے خلاف آل انڈیا طور پہ غزل کے کفن دفن کا اعلان متفقہ طور پہ اپنی کامیاب تجویز کے ذریعے کر دیا اور کانفرنس ہال سے باہر نکلتے وقت مجھ سے براہ راست کہا کہ میاں یہ غزل وزل کا چکر چھوڑو۔ کوئی اور کام کرو۔ اس وقت مجھے تنہا کی کیفیت اس حیرتی آئینے سے مختلف نہیں تھی جو عکس ہی کا منہ تکا کرتا ہے۔ اس وقت اگر مجھ جیسے تنہا کا بازو رفیق کے طور پر کسی نے تھاما تو وہ اختر سعید خاں کی ذات تھی۔ بہر حال میں غزل ہی پر قائم رہا اور چونکہ میرے سامنے اس وقت کوئی روایت یا کوئی معتبر شعری مثال نہیں تھی خود اکیلے ہی ٹھوکریں کھاتے اور سنبھلتے اپنے

سفر کو جاری رکھا۔

مجروح صاحب کا خیال تھا کہ ادب کے عام قاریوں نے یا ناقدوں نے اُن کے اس کمال انفرادیت کا اعتراف اس طرح نہیں کیا جس طرح کیا جانا چاہیے تھا۔ اور کچھ تو اپنی بے حسی کی وجہ سے، کچھ اس وجہ سے کہ مجروح صاحب کا نام فلمی نغمہ نگار کی حیثیت سے ان کی شہرت میں گم سا ہو گیا تھا، مجروح صاحب کے شاعرانہ اوصاف کو سمجھنے کی سنجیدہ کوششیں بھی بس خال خال ہوئیں۔ اپنے ایّام جوانی میں اُن کی سرشت ایک (Angry Youngman ناراض نوجوان) کا ہیولیٰ سامنے لاتی تھی جو اپنے ماضی سے، روایات اور رسوم سے اپنے چاروں طرف پھیلی ہوئی سماجی حقیقتوں سے، کمزوروں کے استحصال پر مبنی معاشرے سے خفگی اور برہمی کو اپنی شناخت اور تحفظ کا وسیلہ سمجھتا ہے۔ عمر کے ساتھ پرانی قدروں، اداروں، نظاموں، رویوں کی طرف سے ان کے باغیانہ جذبات کا طوفان بڑی حد تک ٹھنڈا پڑتا گیا، مگر اُن کی ناآسودگی اور بے چینی باقی رہی۔ ان کے مشہور زمانہ شعر فیض کے نام سے کیوں پڑھے جاتے ہیں؟ ترقی پسند غزل کی تشکیل و تعمیر میں اُن کی قیادت اور اُن کے رول کو تسلیم کیوں نہیں کیا جاتا؟ صرف اس بنا پر کہ انھوں نے تعداد کے لحاظ سے شعر کم کہے اُن کے تخلیقی مرتبے میں تخفیف کیوں کی جاتی ہے؟ اعزازات اور انعامات کی سیاست نے انھیں حاشیے پر کیوں ڈھکیل دیا ہے؟ ایسی کئی باتیں تھیں جو انھیں افسردہ اور برہم رکھتی تھیں ہر چند کہ وہ شہرت، مقبولیت، خدمات کے اعتراف اور جوڑ توڑ کی مدد سے اپنے بارے میں توصیفی قسم کی تنقید کے کھوکھلے پن کو خوب سمجھتے تھے۔ وہ کسی بھی قیمت پر ناموری اور فائدے کے حصول کا وہ طریقہ اختیار کرنے پر آمادہ نہیں ہو سکتے تھے جسے اس کم نصیب معاشرے نے تعلقات عامہ کے ایک آرٹ اور ایک سرگرم ادارے کی حیثیت دے دی ہے۔ مجروح صاحب کا تعلق ایک ایسے گھرانے سے تھا جس نے دُنیوی مصلحتوں پر پاسِ وضع کے حفظ کو ہمیشہ ترجیح دی۔ کبھی عزت نفس اور ضمیر کا سودا نہیں کیا۔ خاندان کے محدود وسائل اور بندھی ٹکی آمدنی کے باوجود انھیں طب کی تکمیل کے راستے پر جو لگایا گیا تو صرف اس لیے تاکہ وہ فرنگی حکومت کے تابع نہ ہوں اور آزادانہ روزی حاصل کر سکیں، مگر مجروح صاحب کو وجود میں خود روی کا عنصر شروع سے سرگرم تھا۔ لکھنؤ میں طبابت کے

ساتھ ساتھ شاستریہ سنگیت کے کالج میں، گھر والوں کو بتائے بغیر انھوں نے داخلہ لے لیا۔ پھر ۱۹۴۵ء میں جگر صاحب کے ساتھ ایک مشاعرے میں شرکت کی غرض سے وہ بمبئی پہنچے تو گویا کہ انھیں اپنی منزل مل گئی۔ اُن کی نغمہ نگاری شعری اظہار ہی کی دوسری سطح تھی۔ یہ سطح مجروح صاحب کی استعداد کے لحاظ سے کم تر سہی، مگر اس سطح پر بھی انھوں نے اپنے ہنر اور شیوۂ سخن کا بھرم بڑی حد تک محفوظ رکھا۔ شاعری کے ابتدائی دور میں انھوں نے جو نظمیں کہی تھیں، اُن کی مجموعی فضا میں مجروح صاحب کی طبیعت کا طور خوب جھلکتا ہے۔ اودھ کے قصبوں دیہاتوں کے مناظر میں مور، پپیہے اور کوئل کی پکار، دیسی پھولوں کے رنگ، لوک دھنیں اور عوامی گیتوں کی بے تکلفی اور سادگی ــــــ بمبئی کے کاروباری ماحول میں بھی مجروح صاحب نے اپنے مقدر اور پس منظر کا فیض جاری رکھا۔ انھیں قریب سے دیکھنے والے ہر شخص کے لیے اُن کے رہن سہن میں اودھ کی قصباتی زندگی کے عمل دخل کا اندازہ لگالینا آسان تھا۔ یہ زندگی اُن کے طریقِ زیست پر، ان کی شاعری پر اور ان کی نغمہ نگاری پر ایک ساتھ سایہ ڈالتی تھی۔

۱۹۵۰۔۵۱ء تک کی غزلوں کے کچھ شعر جو اوپر نقل کیے گئے تھے، ان سے مجروح صاحب کی فکری ترجیحات اور میلانِ طبع، دونوں کی تصویر مرتب کی جاسکتی ہے۔ وہ اپنے مزاج کی رومانی لہر اور اپنے شعور کے سماجی رابطوں کی طلب ایک ساتھ پوری کرنا چاہتے تھے۔ چنانچہ وہ گنگناتے بھی رہے اور نعرے بھی لگاتے رہے۔ ماضی سے منسلک بھی رہے اور ایک موہوم مستقبل کا خوابنامہ بھی ترتیب دیتے رہے۔ سب سے اہم بات اس سلسلے میں یہ ہے کہ مجروح صاحب کے ابتدائی کلام سے بھی مشقِ سخن اور تدریجی تشکیل کے بجائے پختگی کا اظہار ہوا ہے۔ کئی منتخب شعر جو ان کی مجموعی تخلیقی زندگی کا شناس نامہ بن گئے، ان کی شعر گوئی کے ابتدائی دور سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان شعروں میں فکر کی گہرائی نہیں ہے، تاہم فن کی سچائی اور طبیعت کا کھرا پن نمایاں ہے۔ فارسی غزل کی روایت، اردو کی کلاسیکی غزل کی روایت اور ان روایتوں کو غذا مہیا کرنے والی تہذیبی، سماجی، معاشرتی زندگی کے آداب، رموز سے شناسائی مجروح صاحب کی شخصیت میں ایسی گھلی ملی تھی کہ ترقی پسندی کے سیلاب میں بھی یہ جادو نہیں ٹوٹا۔ وہ نئے مضامین باندھتے وقت بھی جس سہولت کے ساتھ دروں

مرکبات کا استعمال کرتے ہیں، نئی ترکیبیں وضع کرتے ہیں، پرانے محاوروں کو نئے معنی پہناتے ہیں اور اس عمل میں ذرا سی بے احتیاطی کے بھی روادار نہیں ہوتے، اس کی نشاندہی ابتدائی دور کی غزلوں سے بھی ہوتی ہے۔ زبان پر اور اظہار کے پرانے سانچوں پر ایسی ماہرانہ گرفت مجروح صاحب کے ہم عصروں میں صرف سردار جعفری اور جذبی کے یہاں دیکھی جا سکتی ہے۔ ان تینوں کے یہاں یہ صلاحیت فارسی شعر و ادب کے اسالیب کی آگہی سے پیدا ہوئی ہے۔ خاص طور سے، مجروح صاحب کا فارسی شاعری کا مذاق بہت رچا ہوا تھا اور فارسی کے کلاسیکی شاعروں کا کلام وہ برابر پڑھتے رہتے تھے۔ انھیں رومی، حافظ، نظیری، بیدل اور عرفی کے اشعار بہ کثرت یاد تھے اور خود اپنے خیالات کو فارسی میں نظم کرنے پر قدرت بھی حاصل تھی۔

۱۹۵۱ء سے اپنی زندگی کی آخری سانس تک، اور یہ عرصہ بھی تقریباً پچاس برسوں کو محیط ہے، مجروح صاحب نے مشکل سے ڈیڑھ درجن غزلیں کہیں۔ اور صرف دو قابلِ ذکر نظمیں ——— ایک تاشقند کے نام، دوسری قلم کے عنوان سے۔ غزلوں میں بھی کئی ادھوری رہیں، تین یا چار شعروں پر مشتمل۔ مشعلِ جاں (اشاعت ۱۹۹۹ء) کے اخیر میں تیس کے قریب متفرق اشعار بھی شامل ہیں۔ اپنی کم گوئی کا ذکر مجروح صاحب بعض اوقات جس حسرت کے ساتھ کرتے تھے اُس سے شبہہ یہ ہوتا ہے کہ زندگی کے بوجھ نے اُنھیں اس حد تک نڈھال کر دیا تھا کہ اُن کی تخلیقیت دب کر رہ گئی تھی۔ اُن میں شعر فہمی کا سلیقہ بہت تھا اور شعر و ادب کے بارے میں گفتگو وہ انہماک کے ساتھ اور پُرجوش انداز میں کرتے تھے۔ لیکن کچھ تو اس احساس نے کہ تنقید نے ان کے ساتھ ناانصافی برتی اور خود ان کے ترقی پسند حلقے میں زیادہ پذیرائی ایسے شاعروں کی ہوئی جو اپنی بصیرت اور صلاحیت کے لحاظ سے کم تر حیثیتیں رکھتے تھے، اور کچھ ان کی ذاتی زندگی سے متعلق حالات اور سانحات نے مجروح صاحب کو بجھا کر رکھ دیا تھا۔ اُن پر ایک اندوہ ناک تخلیقی تھکن سی طاری ہو چکی تھی۔ شعر کہنا چاہتے تھے مگر کسی وجہ سے نہیں کہتے تھے۔ اس کے نتیجے میں ایک دبی دبی سی جھنجھلاہٹ اور بے چینی کی کیفیت نے اُن کی زندہ دلی چھین لی تھی اور وہ اپنا زیادہ وقت تنہا گزارنے کے عادی ہو گئے تھے۔

ایک سیماب صفت اور حرارت سے معمور زندگی کا یہ انجام افسوسناک تھا۔ اس کا
ایک منفی اثر مجروح صاحب پر یہ پڑا کہ ان کی شخصیت میں خود رحمی کا عنصر در آیا۔ ستم رسیدگی
کے احساس نے دنیا سے اُن کی شکایتیں بڑھا دیں۔ آخری عمر کے اُن کے خطوط ایسی
شکایتوں سے بھرے پڑے ہیں۔ سات آٹھ برس پہلے جواں عمری میں بڑے بیٹے کی موت
نے اُنھیں ایک دم توڑ کر رکھ دیا تھا۔ اس سخت سانحے سے پہلے بھی ان کے حالات معاشی
اعتبار سے بہت پریشان کن رہے۔ چین سے سانس لینے کا موقع انھیں بہت کم ملا۔ ظاہر
ہے کہ ایسے عالم میں شعر گوئی پر طبیعت کبھی کبھار ہی مائل ہوتی رہی ہوگی۔ پھر بھی انھوں
نے کئی یادگار غزلیں اور محاوروں کی طرح زبان پر چڑھ جانے والے بہت سے شعر اس عالم
میں کہے۔ مثلاً:

تشنگی ہی تشنگی ہے کس کو کہیے میکدہ
لب ہی لب ہم نے تو دیکھے کس کو پیمانہ کہیں

پارۂ دل ہے وطن کی سرزمیں مشکل یہ ہے
شہر کو ویراں کہیں یا دل کو ویرانہ کہیں
۱۹۵۱ء

کام آئے بہت لوگ سرِ مقتلِ ظلمات
اے روشنیِ کوچۂ دلدار کہاں ہے

اے فصلِ جنوں ہم کو بچے تکلّف گریباں
پیوند ہی کافی ہے اگر جامہ گراں ہے
۱۹۶۰ء

کھلے جو ہم تو کسی شوخ کی نظر میں کھلے
ہوئے گرہ تو کسی زلف کی شکن میں رہے

مجھے نہیں کسی اسلوبِ شاعری کی تلاش
تری نگاہ کا جادو مرے سخن میں رہے
۱۹۵۹ء

ہم ہیں متاعِ کوچہ و بازار کی طرح
اُٹھتی ہے ہر نگاہ خریدار کی طرح

بے تیشۂ نظر نہ چلو راہِ رفتگاں
ہر نقشِ پا بلند ہے دیوار کی طرح
۱۹۶۳ء

لٹ گیا قافلۂ اہلِ جنوں بھی شاید
لوگ ہاتھوں میں لیے تارِ رسن جاتے ہیں

روک سکتا ہمیں زندانِ بلا کیا مجروحؔ
ہم تو آزاد ہیں دیوار سے چھن جاتے ہیں
۱۹۷۳ء

آ ہی جائے گی سحر مطلعِ امکاں تو کھلا
نہ سہی بابِ قفس، روزنِ زنداں تو کھلا

سیلِ رنگ آ ہی رہے گا، مگر اے کشتِ چمن
ضربِ موسم تو پڑی، بندِ بہاراں تو کھلا
۱۹۶۲ء

اسیرِ بند زمانہ ہوں صاحبانِ چمن
مری طرف سے گلوں کو بہت دعا کہیے

پکار بے کفِ قاتل کو اب معالجِ دل
بڑھے جو ناخنِ خنجر، گرہ کشا کہیے
۱۹۶۱ء

جلا کے مشعلِ جاں ہم جنوں صفات، چلے
جو گھر کو آگ لگادے ہمارے سات چلے

دیارِ شام نہیں منزلِ سحر بھی نہیں
عجب نگر ہے یہاں دن چلے نہ رات چلے

ہمارے لب نہ سہی وہ دہانِ زخم سہی!
وہیں پہونچتی ہے یارو کہیں سے بات چلے

ستونِ دار پہ رکھتے چلو سروں کے چراغ
جہاں تلک یہ ستم کی سیاہ رات چلے
پھر آئی فصل کہ مانندِ برگِ آوارہ
ہمارے نام گلوں کے مراسلات چلے
۱۹۶۳ء

ماناشبِ غم، صبح کی محرم تو نہیں ہے
سورج سے تیرا رنگِ حنا کم تو نہیں ہے

کچھ زخم ہی کھائیں چلو کچھ گل ہی کھلائیں
ہر چند بہاراں کا یہ موسم تو نہیں ہے
۱۹۷۲ء

ہم اہل عشق میں نہیں حرفِ گنہ سے کم
وہ حرفِ شوق جو سرِ محفل کہا نہ جائے
۱۹۸۱ء

خنجر کی طرح بوئے سمن تیز بہت ہے
موسم کی ہوا اب کے جنوں خیز بہت ہے

مصلوب ہوا کوئی سرِ راہ تمنا
آوازِ جرس پچھلے پہر تیز بہت ہے
۱۹۷۲ء

کچھ نہ کچھ آج اسیروں نے کہا ہے تو ضرور
ایک اک گل سے لپٹتی ہے صبا گلشن میں
۱۹۹۴ء

جن غزلوں سے یہ شعر لیے گئے ہیں بالعموم چار پانچ سے لے کر سات آٹھ اشعار پر مشتمل ہیں۔ لیکن بعض غزلوں کا تخیلاتی وفور حیرت انگیز ہے۔ مثال کے طور پر وہ غزلیں جوان مصرعوں سے شروع ہوتی ہیں:

ع ہمیں شعور جنوں ہے کہ جس چمن میں رہے
ع ہم ہیں متاعِ کوچہ و بازار کی طرح

ع سوئے مقتل کہ پئے سیرِ چمن جاتے ہیں
ع آہی جائے گی سحر مطلعِ امکاں تو کھلا
ع چمن ہے مقتلِ نغمہ اب اور کیا کہیے
ع جلا کے مشعلِ جاں ہم جنوں صفات چلے
ع مانا شبِ غم، صبح کی محرم تو نہیں ہے
ع خنجر کی طرح بوئے سمن تیز بہت ہے

اسی سلسلے میں ۱۹۸۰ء کی ایک غزل ع ''ہم کو جنوں کیا سکھلاتے ہو، ہم تھے پریشاں تم سے زیادہ'' کا ذکر ضروری ہے جو ایک ذاتی اعلامیے کی حیثیت رکھتی ہے اور جس کا مزاج بڑی حد تک مناظرانہ اور سوانحی ہے۔ یہ غزل نئی نسل سے مجروح صاحب کے خطاب پر مبنی ہے۔ اس غزل کے واسطے سے وہ اُس آشوب اور آزمائش کی یاد تازہ کرتے ہیں جس سے اُن کی نسل گزری تھی۔ اس غزل کے شعروں میں جلال اور ترفع کی وہ کیفیت ملتی ہے جس سے مجروح صاحب کی بعض پرانی غزلیں پہچانی جاتی تھیں۔ احساسات کے بیان میں ایجاز بہت ہے۔ لہجہ اور آہنگ دبنگ ہے۔ تجربوں میں خود ترحمی کی کیفیت جو بیشتر ترقی پسند شاعروں کی مرغوب تھی۔ قدرے Loud اور بے حجاب ہونے کے باوجود اس غزل میں ان کی ہستی کا سارا کرب، سارا المیہ گویا کہ اُمڈ آیا ہے اور اشعار میں ایک باطنی منظرنامے کی فضا پیدا ہو گئی ہے ——

ہم کو جنوں کیا سکھلاتے ہو، ہم تھے پریشاں تم سے زیادہ
چاک کیے ہیں، ہم نے عزیزو، چاک گریباں تم سے زیادہ

چاکِ جگر محتاجِ رفو ہے، آج تو دامن صرفِ لہو ہے
اک موسم تھا ہم کو رہا ہے، شوقِ بہاراں تم سے زیادہ

عہدِ وفا یاروں سے نبھائیں، نازِ حریفاں ہنس کے اٹھائیں
جب ہمیں ارماں تم سے سوا تھا اب ہیں پشیماں تم سے زیادہ

ہم بھی ہمیشہ قتل ہوئے اور تم نے تو بھی دیکھا دور سے لیکن
یہ نہ سمجھنا ہم کو ہوا ہے ، جان کا نقصاں تم سے زیادہ

جاؤ تم اپنے بام کی خاطر ، ساری لویں شمعوں کی کتر لو
زخم کے مہر و ماہ سلامت جشنِ چراغاں تم سے زیادہ

زنجیر و دیوار ہی دیکھی تم نے تو مجروحؔ مگر ہم
کوچہ کوچہ دیکھ رہے ہیں، عالم زنداں تم سے زیادہ

اصل میں ذہنی یا تخلیقی سطح پر ثانوی حیثیت کو قبول کرنا یا دوسری صف میں بیٹھنا اُن کی طبیعت کے خلاف تھا۔ شاعری اُن کے نزدیک شخصی اور اجتماعی حقیقتوں کی عکاسی کا نام تھی، زندہ تجربوں کی دستاویز۔ ایسی شاعری جو مشاہدے و واردات کی جگہ مطالعے کی راہ سے شعور کا حصہ بنی ہو اور جسے سمجھنے کے لیے بھی اپنے حواس، جذبات اور اعصاب کے بجائے کتابوں کی مدد درکار ہو، اُن کے نزدیک ناپسندیدہ اور مصنوعی تھی۔ مجروحؔ صاحب فطری شاعر تھے، جگرؔ صاحب کی طرح اور ہر چند کہ ان کا فارسی اور اردو کی کلاسیکی شاعری کا مطالعہ وسیع تھا، انھیں اصل مناسبت بھی اُنہی مشاہیر کے کلام سے تھی جن کے یہاں فکر سے زیادہ جذبے کی لے تیز ہے۔ جن کی فکر بھی محسوس فکر ہے اور جو اپنی آگہی سے جذبے کو الگ نہیں کرتے۔ اشتراکیت، جمہوریت، سیکولرازم اور مقبول عام سماجی قدروں، نظاموں اور اداروں سے ان کا رشتہ مطالعے اور غور و فکر کے بجائے گرد و پیش کی حقیقتوں کے ادراک اور جیتے جاگتے تجربوں کی وساطت سے قائم ہوا تھا۔ شعر کے معنی دراصل اس میں پنہاں کیفیت اور تاثر سے نمودار ہوتے تھے۔ شاعری اُن کے نزدیک دل سے نکل کر دل تک پہنچنے والی چیز تھی اور غنائیت، خوش آہنگی، نفاست، تراش اُس کا لازمی حصہ۔ اسی لیے اپنے دوٹوک، پُرشور لہجے والے نعرہ صفت شعروں کو انھوں نے وقتی ابال اور اشتعال کا نتیجہ قرار دے کر خود ہی اپنے مجموعے سے الگ کر دیا۔ جو چار شعر یا ایک آدھ غزل ایسی جس میں

سائنس، صنعتی انقلاب، اشتراکیت، جمہوری نظام اور سوویت یونین کا قصیدہ پڑھا گیا ہے، مشعل، جاں میں انھوں نے کچھ تو نمونۃً باقی رکھے، کچھ یہ ظاہر کرنے کے لیے کہ غزل کا شعر اس قسم کے واقعات اور تجربوں کے بیان کا متحمل بھی ہو سکتا ہے اور خود انہیں اس میدان میں اوّلیت حاصل ہے۔ لیکن جیسا کہ ہم نے پہلے عرض کیا تھا، مجروح صاحب اصلاً مہیب اور درشت تجربوں اور ہولناک کیفیتوں سے زیادہ نازک احساسات اور میٹھے مدھر جذبوں کے شاعر تھے۔

جفا کے ذکر پہ تم کیوں سنبھل کے بیٹھ گئے
تمہاری بات نہیں بات ہے زمانے کی

شب انتظار کی کشمکش میں نہ پوچھ کیسے سحر ہوئی
کبھی اک چراغ بجھا دیا کبھی ایک چراغ جلا دیا

نہ مٹ سکیں گی یہ تنہائیاں مگر اے دوست
جو تو بھی ہو تو طبیعت ذرا بہل جائے

سیاہیاں شب فرقت کی ہم نفس مت پوچھ
کسی کو یاد جو کیجے تو یاد آ نہ سکے

اس طرح کے شعر ان کے مزاج کی اس افتاد کا پتہ دیتے ہیں جو شاعری کے عہد آغاز سے آخری دور تک اُن کی شخصیت کا حصہ بنی رہی۔ دوسرے لفظوں میں صنفِ غزل کی بنیادی سرشت، اس صنف کے مانوس اور روایتی محاسن سے انھوں نے کبھی انکار نہیں کیا، اس وقت بھی نہیں جب ان باتوں کو ایک پارینہ اور کہنہ، نئے امکانات سے یکسر خالی سماجی نظام سے جوڑ کر دیکھنے اور غزل کو ایک از کار رفتہ صنف سمجھنے کا میلان ان کے اپنے حلقے میں عام تھا۔ اپنے معاصرین کی اس روش کو مجروح صاحب نے صنفِ غزل کے ساتھ ساتھ خود اپنی طرف سے اُن کی بے توجہی اور سرد مہری کا اظہار سمجھا اور ترقی پسندی کے احترام کے

باوجود ترقی پسندوں سے دل برداشتہ ہو گئے ——

.. مجھے یہ کہنے میں باک نہیں کہ اُس وقت (۴۹ء سے ۴۹ء تک) غزل کی حد تک میرے سوا سبھی صاحبان کمال چپ تھے۔ میرے ترقی پسند احباب ظاہر ہے کہ اُس وقت غزل کے حق میں رطب اللسان ہوئے جب سجاد ظہیر کی تائید کے ساتھ فیض کی غزل ۵۲ء میں یہاں پہنچی اور میرے اُن اشعار کے باوجود جو آج بھی زندہ ہیں مجھے جزوی طور پر بھی تسلیم ہی نہیں کرتے تھے۔ اب تسلیم کرنے کے بعد میرا ذکر کرتے بھی تو کس منھ سے۔ چنانچہ بیگانے بھی ناخوش ہیں اور اپنے بیگانے سے آج بھی ہیں۔

(خط موصولہ ۳ر نومبر ۱۹۹۹ء سے)

۲۶ر اپریل ۱۹۹۹ء کو میں بمبئی میں تھا۔ مجروحؔ صاحب سے فون پر گفتگو ہوئی وہی مانوس شفقت آمیز لہجہ، آواز میں کسی طرح کی کمزوری نہیں۔ خیال تھا کہ اگلی صبح اُن سے ملاقات ہوگی۔ مصروفیتیں ایسی رہیں کہ جانا نہ ہو سکا اور ۲۷ر کی سہ پہر کو میں دلّی چلا آیا۔ سوچا تھا کہ اگلے سفر میں مل لیں گے۔ مگر اس سے پہلے مجروحؔ صاحب کے اٹھ جانے کی خبر آ گئی۔ میرے نام اپنے آخری خط میں انھوں نے لکھا تھا:

.. اور اب عمر کی اس منزل پر ہوں کہ بہ قول نظیر اکبرآبادی:

جو مل رہے ہو تو مل لو کہ ہم بہ نوکِ گیاہ
مثالِ قطرۂ شبنم رہے رہے نہ رہے

☆☆

خواجہ حسن نظامی کی نثر اور اُردو کلچر

مولانا صلاح الدین احمد کے بارے میں مشہور ہے کہ محمد حسین آزاد کی دربار اکبری رات کو عموماً اپنے آس پاس رکھتے تھے۔ کہتے تھے کہ ”دن بھر خراب اُردو سنتے سنتے طبیعت مکدر ہو جاتی ہے تو سونے سے پہلے ایک دو صفحے اس کتاب سے پڑھ لیتے تھے۔“ گویا کہ اچھی زبان پڑھنا، دراصل اپنے آپ کو پھر سے پانے اور یکجا کرنے کا ذریعہ ہوتی ہے۔ زندگی کی مکروہات میں آدمی صبح شام خود کو ضائع کرتا رہتا ہے۔ یہاں تک کہ اپنے آپ سے کٹتے کٹتے ایک روز صرف دنیا کا ہو کر رہ جاتا ہے۔ ایسی صورت میں اپنے آپ کو بچائے رکھنے یا اپنی پہچان اپنے پاس رکھنے کی کوئی نہ کوئی صورت تو ہونی ہی چاہیے۔ سو، اچھی نثر و نظم بھی اس مشکل سے نکلنے کا ایک وسیلہ ہوتی ہے۔ نثر و نظم کا دل کو لگنے والا اسلوب اپنے آپ میں ایک مکمل تجربہ ہوتا ہے۔ یہ تجربہ ذہن کی اوپری سیرت کے ساتھ ساتھ شخصیت کی گہرائیوں تک پہنچنے کا راستہ بھی بنالیتا ہے۔ ہمارے شعور کے علاوہ ہماری بصیرتوں پر، ہمارے وجدان اور ہمارے وجود کو اساس مہیا کرنے والی قدروں پر بھی اثر انداز ہوتا ہے۔ نثر کے بارے میں بالعموم یہ سمجھا جاتا ہے کہ اس کا عمل معنی کی منتقلی یا خیال کی ادائگی کے ساتھ ختم ہو جاتا ہے۔ لیکن اچھی نثر، شاعری کی طرح محض پڑھی نہیں جاتی۔ دیکھی، چکھی، سنی، سونگھی اور چھوئی بھی جاسکتی ہے۔ لفظ آنکھوں کے راستے ہمارے دل میں اترتے جاتے ہیں، اور بتدریج، ہمارے پورے وجود کو اپنے گھیرے میں لے لیتے ہیں۔ پروفیسر مجیب کا ایک یادگار جملہ اس طرح ہے کہ ”تہذیبیں دن کے اجالے کے طرح دھیرے دھیرے پھیلتی ہیں“۔ اچھی نظم و نثر کے ساتھ بھی معاملہ کچھ ایسا ہی ہے۔ میر اور انیس کی شاعری کی، میر امن، غالب اور محمد حسین آزاد کی نثر بھی رفتہ رفتہ ہمارے حواس کے گرد روشنی کا

دائرہ مسلسل پھیلاتی جاتی ہے، یہاں تک کہ ہم اپنے آپ کو تہذیب کے ایک مکمل تجربے سے دوچار پاتے ہیں۔

خواجہ نظامی حسن کی نثر ایک نہایت منفرد، رنگارنگ اور دل چسپ شخصیت کا اظہار ہے۔ مگر، اپنے آپ میں یہ نثر ایک ہمہ گیر تہذیبی تجربہ بھی ہے۔ اُن کی کسی بھی تحریر کو پڑھتے ہوئے، اس تاثر سے ہم خود کو الگ نہیں رکھ سکتے کہ ہمارا تعارف درحقیقت صرف ایک فرد تک محدود نہیں رہا۔ ایک بھرپور اور توانا تہذیب بھی ہمارے تجربے میں آئی ہے۔ خواجہ صاحب کی نثر ہمیں ایک ساتھ کئی جہانوں کی سیر کراتی ہے۔ انسانی واردات اور احساسات کے بہت سے دروازے ہم پر اس نثر کی مدد سے کھلتے ہیں۔ محمد حسین آزاد نے لکھا تھا — ''زبان ایک جادوگر ہے جو کہ طلسمات کے کارخانے الفاظ کے منتروں سے تیار کرتا ہے اور جو اپنے مقاصد چاہتا ہے، اُن سے حاصل کرلیتا ہے۔ وہ ایک چالاک عیار ہے جو ہوا پر گرہ لگاتا ہے اور دلوں کے قفل کھولتا اور بند کرتا ہے۔ یا مصور ہے کہ ہوا میں گلزار کھلاتا ہے اور اُسے پھول، گل، طوطی، اور بلبل سے سجا کر تیار کردیتا ہے۔ (نیرنگ خیال، حصہ اوّل)۔ خواجہ صاحب کی نثر کا امتیاز یہ ہے کہ بہ ظاہر مانوس ہوتے ہوئے، وہ اتنی ہی مرموز بھی ہوتی ہے۔ اپنی سادگی کے باوجود، پڑھنے والے کی حیرتوں کو جگائے بھی رکھتی ہے۔ وہ ہمیں بادی النظر میں جتنے بے تکلف دکھائی دیتے ہیں، اُن کی شخصیت اپنی نثر میں اُسی قدر اسرار آمیز بھی ہوتی ہے۔ یہ شخصیت زمین اور مظاہر کی دنیا سے اپنا رشتہ کبھی ٹوٹنے نہیں دیتی، تاہم، اسی کے واسطے سے ہم نادیدہ دنیاؤں کے اسرار تک بھی پہنچتے ہیں۔ خواجہ صاحب کی شخصیت میں ایک طرف تو دور سے بھی دکھائی دینے والی، غیر معمولی عصری سادگی کے اوصاف ملتے ہیں، دوسری طرف اس کی مانوس اور موہنی شخصیت کی ایک مخصوص مابعد الطبیعات بھی ہے جس کا سلسلہ ان کے روزنامچوں، چہروں، سفرناموں، انشائیوں سے لے کر نظامی بنسری تک پھیلا ہوا ہے۔ جس شخص نے پچھتر برس کی زندگی میں تجربے کی دیدہ اور نادیدہ دنیاؤں سے متعلق چھوٹی بڑی کوئی دو سو کتابیں لکھی ہوں تب اُس کے حواس کی دسترس کا اندازہ ہم آسانی سے نہیں کرسکتے۔ یہ ایک لمبی مہم اور مسافت تھی جس کا سلسلہ مکاں سے لامکاں تک اور جسم و جاں سے روح کی وسعتِ بے کراں تک پھیلا ہوا ہے۔ خواجہ صاحب کی شخصیت ہمیں بار بار اپنی عام انسانی سطح

سے اوپر اٹھنے اور ہستی کے ازلی اور ابدی اسرار میں حقیقت کی تلاش کرنے پر اکساتی ہے۔ یہ شخصیت جانے اور ان جانے رنگوں کا ایک عجیب وغریب مرقع تھی۔

خواجہ صاحب کی نثر کا دوسرا واسطہ جس سے ان کی پہچان ہوتی ہے، اُن کی زبان اور اسلوب کا ثقافتی پہلو ہے۔ اس حساب سے دیکھا جائے تو خواجہ صاحب کی نثر، تنِ تنہا ایک فرد کے علاوہ ایک پورے عہد کا، اُس عہد سے منسلک نظام اقدار کا، قدروں کی تہہ میں چھپے ہوئے ایک اجتماعی طرزِ احساس کا آئینہ بھی بن جاتی ہے۔ دراصل اسی سطح پر خواجہ صاحب کی نثر وجود کی چھوٹی بڑی کائناتوں Microcosm اور دونوں کا احاطہ ایک ساتھ کرتی ہے۔ حقیقت کی وہ شکل اور سطح جو ہماشما سب کے سامنے ہے، اور حقیقت کی وہ شکل جن کی تھرتھری صرف زیرِ سطح محسوس کی جاسکتی ہے، خواجہ صاحب کی نثر کا جال ان دونوں پر پھیلا ہوا ہے۔ خواجہ صاحب کی نثر زمین سے لگ کر چلتی ہے، ہر شے کا نام پوچھتی ہے، ہر منظر سے اپنا تعارف کراتی ہے، مگر اپنے آپ کو چھپائے بھی رکھتی ہے۔ انھیں خیالوں (Concepts) سے اور چیزوں (Things) سے یکساں دل چسپی ہے۔ میرا خیال ہے کہ خواجہ صاحب کے طرزِ احساس اور طرزِ اظہار کا یہی ایک وصف اتنا بڑا اور بسیط ہے جو ان کے ہم عصروں میں انھیں ممتاز کرنے کے لیے کافی ہے۔

یاد کیجیے ہمارے میر صاحب ایک شخصیت سے، ہم سفری کے باوجود صرف اس بنا پر بات کرنے کے روادار نہ ہوئے کہ انھیں اپنی زبان کے بگڑ جانے کا اندیشہ تھا۔ گویا کہ زبان محض بے جان لفظوں کا مجموعہ نہیں ہوتی، ایک جاگتی ہوئی، سوچتی اور سانس لیتی ہوئی تہذیب کا ترجمان ایک زندہ روایت کا سلسلہ بھی ہوتی ہے۔ محمد حسین آزاد نے ایک جگہ لکھا تھا (نیرنگِ خیال، حصہ اوّل) کہ کسی قوم یا قبیلے کی طرح الفاظ بھی ترقی و تنزل کرتے ہیں، سفر کرتے ہیں، اسی میں طبیعت اور رنگ بدلتے ہیں، اور مر بھی جاتے ہیں۔ جس طرح قوموں کی تاریخیں اپنے حالات و مقالات سے کمھلائے ہوئے دلوں کو شگفتہ کرتی ہیں، لفظوں کی تاریخیں اپنے لطف وخوبی کے ساتھ اس سے زیادہ دماغوں کو شاداب کرتی ہیں۔ زبانوں کا عالم اپنے الفاظ کے ساتھ آباد ہے۔'' زبان کا ایسا گھنا پن ہمیں خواجہ صاحب کے ہم عصر لکھنے والوں میں اور کسی کے یہاں نہیں دکھائی دیتا۔ ظاہر ہے کہ یہ بھرا پرا، گنجان، بھانت بھانت کے تجربوں سے چھلکتا ہوا منظر یہ محض مجرد تصورات یا محض موجودات

اور مظاہر کے بیان سے مرتب نہیں کیا جا سکتا۔ اس کے لیے وہ جدلیاتی توازن اور تصور و تجربے کے مابین وہ تناسب ضروری ہے جو لکھنے والے کی بساط کو سمٹنے نہ دے اور اسے ایک ساتھ طبیعی اور مابعد الطبیعیاتی واردات پر پھیلا سکتے ہیں خواجہ صاحب کے موضوعات میں جس رنگارنگی اور تنوع اور بوقلمونی کا تجربہ ہوتا ہے، اُسی تجربے تک ہم اُن کی لفظیات اور اُن کے اسالیب کی وساطت سے بھی پہنچتے ہیں۔ بہت سے لکھنے والے اپنے طریق اظہار کی یکسانیت سے پہچانے جاتے ہیں اور اکثر لکھنے والوں کے یہاں ایک طرح کی تھکا دینے والی یک رنگی اُن کے صاحب اسلوب ہونے کا سبب ٹھہرتی ہے۔ خواجہ صاحب کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے بہت لکھا اور اپنے موضوعات، خیالوں اور تجربوں کی ضرورت کے مطابق بہت سے لہجے اختیار کیے اور ایک بہت وسیع ذخیرۂ الفاظ کو اپنے مصرف میں لائے۔ شیکسپئر کے بارے میں عام اندازہ یہ ہے کہ اس نے تقریباً چھبیس ہزار لفظوں کا استعمال کیا، دوسری طرح یہ بات یوں بھی کہی جا سکتی ہے کہ انسانی تجربوں اور مقدرات کو سمجھنے کے چھبیس ہزار ذرائع پر اُس کے تخیل کا اقتدار پھیلا ہوا ہے۔ خواجہ صاحب کی تحریروں میں الفاظ کا جو ذخیرہ بکھرا ہوا ہے اُسے شمار کرنا آسان نہیں، تاہم قیاس کہتا ہے کہ ہمارے انشا پردازوں میں اس سطح پر اُن کا سامنا بس اکا دکا لکھنے والے ہی کر سکیں گے۔ ظاہر ہے کہ اس کی وجہ خواجہ صاحب کی زبان دانی اور لفظیات پر عبور سے زیادہ اُن کے شعور کی وسعت اور اُن کے تخیل کی جولانی ہے جس کے لیے انسانی واردات، جذبے اور احساس کی کوئی بھی حد آخری حد نہیں تھی۔ محمد حسن عسکری نے اشرف صبوحی کی نثر کے جائزے میں ایک معنی خیز بات یہ کہی تھی کہ اُس سے صرف ایک فرد کی محدود انفرادیت کا اظہار نہیں ہوتا۔ اسے پڑھتے وقت پہلا احساس یہ ہوتا ہے کہ "وہ ایک جماعت کی طرف بول رہے ہیں۔ اُن کا رشتہ جمہور سے نہیں ٹوٹا ہے۔ اُن کی اور عوام کی حسیاتی زندگی میں بڑی یگانگت ہے اور وہ اپنے جمہور کے ساتھ مل کر اپنی جماعت کی زندگی سے لطف لے سکتے ہیں۔" اس سلسلے میں عسکری صاحب کا یہ تاثر بھی درست ہے کہ دلی کی تہذیب کا سب سے بڑا امتیاز اور اس کی عظمت کا سب سے بڑا سبب جمہور کے دلوں سے اُس کی قربت تھی۔ لیکن انسانی احساسات اور تجربوں کی تہ در تہ سطح پر گرفت کے لیے صرف سامنے کی زندگی سے شناسائی کافی نہیں۔ صرف مشاہدہ کافی نہیں

ہے۔ظاہر ہے کہ صرف مطالعہ اور جذبہ بھی کافی نہیں ہے۔ تخیل اور تفکر کی دنیا روزمرہ تجربات کی دنیا سے آگے بھی جاتی ہے۔ اور یہ دونوں دنیائیں مل کر کسی تہذیب کا تانا بانا تیار کرتی ہیں۔ چنانچہ زمانوں کو عبور کرنے والی نثر تہذیب کے فطری بہاؤ کو اپنے اندر سموئے بغیر وجود میں نہیں آتی۔ ہمارے زمانے کے ادب کو جو روگ لگے ہوئے ہیں ان میں سب سے مہلک روگ اتھاہ اور بیکراں تہذیبی زندگی سے لکھنے والوں کی لاتعلقی ہے۔ لوگ اپنے خول میں سمٹتے جاتے ہیں اور خود کو یہ سمجھاتے رہتے ہیں کہ اس طرح وجودی تجربے کا حق ادا کیا جا رہا ہے۔ اُردو کی مرکزی روایت کا شناس نامہ ہی اجتماعی زندگی کے مظاہر سے اس کی وابستگی کا تیار کردہ ہے۔ اس کی بنیادی رو تہذیب کے کئی ادوار اور ایک رنگا رنگ، مشترکہ قدروں کی امین قوم کے روحانی آشوب سے جڑی ہوئی ہے۔ روایت یہ ہے کہ پچیس چھبیس برس کی عمر میں خواجہ صاحب جوگیا بانا زیب تن کر کے ایک لمبی اور پُر پیچ روحانی جاترا پر بھی نکلے تھے اور اس سفر کی ایک روداد بھی مرتب کی تھی۔ وہ روداد تو شاید سامنے نہیں آئی لیکن اُن کا یہ تجربہ مصدقہ ہے۔ یہاں اس کی طرف اشارے کا مقصد صرف اس حقیقت کی نشاندہی ہے کہ خواجہ صاحب کی نثر کو عقبی پردہ مہیا کرنے کے تجربے ایک ساتھ دیکھی ان دیکھی کئی دنیاؤں پر پھیلے ہوئے ہیں اسی لیے ان کے اسلوب میں بلکہ یہ کہنا بہتر ہوگا کہ اُن کے اسالیب میں ملال آمیز تجربوں کا بیان بھی اُس وقار اور طمانیت کے ساتھ ہوا ہے جو شخصیت میں گہرائی کے بغیر حاصل نہیں کی جا سکتی۔ خواجہ صاحب صرف دنیا کے نہیں آپ اپنے تماشائی بھی تھے، اسی لیے وہ خود کو بھی اسی عالم آب و گل کے ایک حوالے کے طور پر دیکھتے ہیں۔ اس پر حقارت یا دوری یا لاتعلق کی نظر نہیں ڈالتے۔ میر امن، غالب، محمد حسین آزاد — ان سب کی نثر کا جادو اسی واقعے میں مضمر ہے۔ ہمارے زمانے نے گئے زمانوں کے کئی سبق بھلا دیے۔ مقام شکر ہے کہ خواجہ صاحب کی نثر نے ایک یہ سبق یاد رکھا کیونکہ اردو کی مرکزی روایت کے مستقبل اور اُس کی بقا کا دارومدار بھی اسی واقعے پر ہے۔ یہی واقعہ اردو کلچر کی زندگی کا ضامن بھی ہے۔ اسے بھلانے کا مطلب ہے اپنے آپ کو بھول جانا۔ پڑھنے میں تو نیاز فتح پوری اور ابوالکلام کی نثر بھی اچھی لگتی ہے مگر ان کے واسطے سے ہم اپنے آپ کو اس طرح پہچان تو نہیں سکتے۔

☆☆

ادیب کی ہماری شاعری

یہ چلن عام ہے کہ اپنی ادبی روایت کے پس منظر میں ادب کی تفہیم اور تنقید کا جائزہ لیتے وقت حالی، آزاد اور شبلی کے دور سے نکل کر ہم سیدھے ترقی پسند تحریک کے دور میں داخل ہو جاتے ہیں تنقید میں امداد امام اثر، وحید الدین سلیم، چکبست، دتاتریہ کیفی، سلیمان ندوی، مولوی عبدالحق، حامد حسن قادری، بجنوری، عظمت اللہ، ڈاکٹر زور، نیاز، مسعود حسن رضوی ادیب اور رشید احمد صدیقی کے انفرادی کارناموں کا کچھ تذکرہ تو ہو جاتا ہے، مگر ہم نے بیسویں صدی کے پہلے تیس پینتیس برسوں کو ادبی ثقافت کے ایک علاحدہ دور اور ایک منفرد منظر نامے کے طور پر دیکھنے کی کوشش آج تک کی ہی نہیں۔ اگر اس دور کو سمجھا بھی گیا تو تصورات کے سلسلے کی ایک نسبتاً کمزور اور غیر اہم کڑی کے طور پر۔ قطع نظر اس کے کہ یہ دور تنقید کے دو بڑے ادوار یعنی آزاد، حالی، شبلی کے دور اور آل احمد سرور، احتشام حسین اور کلیم الدین احمد کے دور میں تسلسل کی نشاندہی کرتا ہے، اس دور کی معنویت کے کچھ اور بھی پہلو ایسے ہیں جن سے نئے سرے سے غور کرنے کی ضرورت ہے۔ مثال کے طور پر یہ کہ:

۱۔ اس دور میں تحقیقی تنقید اور تخلیقی یا تاثراتی تنقید کے کچھ بہت اچھے نمونے سامنے آئے۔ ان کی نوعیت آزاد اور حالی کے عہد کی تنقیدوں سے مختلف تھی۔

۲۔ اس دور کی تنقید مجموعی طور پر ہر طرح کے نظریاتی تسلط سے آزاد رہی۔

۳۔ اس دور میں ادب کی تفہیم اور تجزیے کا عمل ایک انفرادی سرگرمی کے طور پر زیادہ نمایاں ہوا۔ اسی کے ساتھ ساتھ اپنی تہذیب اور روایت کے سیاق میں بھی اس کی معنویت پہلے سے زیادہ روشن ہوئی۔

۴۔ اس دور میں تنقید لکھنے والوں کا کوئی حلقہ نہیں بنا۔ ایک رومانیت کو چھوڑ کر، کوئی اور ایسا تصور نظر نہیں آتا جسے مختلف نقادوں کے ایک حلقے میں قدر مشترک کی حیثیت حاصل رہی ہو اور چونکہ رومانیت کے بنیادی رابطے شخصی اور انفرادی ہیں اس لیے اس دور کے رومانی نقادوں (مہدی افادی، سجاد انصاری، بجنوری، نیاز) کی شناخت کے پیمانے بھی الگ الگ ہیں۔

۵۔ بعد کے زمانوں میں تنقید کے جو نظریات اور مکاتب مقبول ہوئے۔ ان میں سے اکثر کے ابتدائی نشانات اس دور کی تنقیدوں میں دیکھے جا سکتے ہیں۔ نفسیاتی تنقید، عملی تنقید، فلسفیانہ تنقید، جمالیاتی تنقید، تحقیقی تنقید، اسلوبیاتی تنقید، عروضی اور کلاسیکی تنقید، تہذیبی اور سماجیاتی تنقید کی کئی ایسی مثالیں اس دور کی تنقیدوں میں ملتی ہیں جو ہمارے عہد کے مکاتب کی طرح متعین اور اختصاصی تو نہیں ہے۔ لیکن بیسویں صدی کے پہلے تیس برسوں میں جن نقادوں نے شہرت پائی ان میں سے اکثر مغربی اصول اور نظریات کی آگہی بھی رکھتے تھے اور اپنی اصناف اور روایات پر ان نظریات کا اطلاق کر سکتے تھے۔

ایسی ہی کئی اور باتیں بھی اس دور کی تنقید کے بارے میں کہی جا سکتی ہیں۔ یہاں ان کی طرف اشارے کا مقصد صرف یہ ظاہر کرنا ہے کہ تنقیدی معیاروں، رویوں، خیالوں کی جیسی رنگا رنگی ہمیں اس صدی کی ابتدائی تین دہائیوں میں دکھائی دیتی ہے۔ اس سے ایک خاصے کشادہ فکر، روادار اور متحرک ادبی کلچر کی تصویر ابھرتی ہے۔ یہ اندازہ بھی ہوتا ہے کہ مجموعی تناظر کی وسعت کے باعث اس دور کے لکھنے والوں میں ایک ساتھ مکالمے کی بہت سی سطحیں موجود تھیں۔ ادب پڑھنے والے ادب کی تعبیر و تشریح کا مشغلہ اختیار کرنے والے زندگی کو چاہے ایک ہی زاویے سے دیکھتے رہے ہوں، مگر ادب کو سمجھنے سمجھانے کے لیے وہ بیک وقت کئی زاویوں سے کام لیتے تھے۔ معاشرہ منظم بہت تھا — اس کی اقدار کم و بیش یکساں تھا اور اپنی معاشرت، اپنے ماضی، اپنے مجموعی تہذیبی اور علمی مقاصد کے سلسلے میں لوگ بالعموم ہم خیال تھے۔ اس دور کے نقادوں میں اختلاف تھا تو رویوں، بیان کے معاملے میں ہر ایک کی اپنی ترجیحات اور انفرادی میلان اور مذاق کی بنا پر۔ چنانچہ اس دور کے شاعروں کی باہمی چپقلش اور نوک جھونک اپنی جگہ پر، مگر تنقید لکھنے والوں

کے یہاں مختلف قسم کے تجربوں سے انہماک آمیز شغف ایک جیسا تھا۔ تنقید اُن کے لیے ایک ذریعہ تھی ادب سے لطف اندوز ہونے کا اور چونکہ ادب کی تخلیق اور تعبیر اُس عہد کی عام تہذیبی سرگرمی کا حصہ تھے اس لیے اپنی علمیت کو بھی وہ ادبی ذوق کی ترویج کا ایک واسطہ بناتے تھے۔ ان کی تنقیدیں علمی مباحث سے بوجھل نہیں ہوتی تھیں۔ اُن کے احساسات کی دنیا بھی اسی لیے بہت بھری پُری نظر آتی تھی۔

یہ ایک طرح کی بازیافت تھی، اپنی سرگزشت کے ایک گم شدہ تجربے کی انیسویں صدی کے اصلاحی میلانات نے ہماری اپنی روایت کے کئی عناصر اور بہت سی بنیادوں کو پس پشت ڈال دیا تھا۔ پھر آزاد، حالی اور شبلی نے تنقید کو جس درجۂ کمال تک پہنچا دیا تھا اور سماجی و سائنسی علوم کی افادیت اور شعر و ادب پر اُن کے تفوق کا غلغلہ جس طور پر بلند ہوا تھا اس کے نتیجے میں ہمارا ادبی کلچر اپنی عوامی بنیاد سے دھیرے دھیرے کچھ کٹتا جا رہا تھا۔ ادب کی فہم رکھنے والے بھی ادب کو کار بیکاراں قسم کی چیز سمجھنے لگے تھے۔

بیسویں صدی کے ساتھ خاص کر دوسری دہائی کے ختم ہوتے ہوتے عقلیت کا غرور ٹوٹنے لگا۔ خود ہمارے یہاں ادب کی مقصدیت اور افادیت کے تصور کو لوگ شک کی نظر سے دیکھنے لگے اور بیرونی اصولوں کی گرفت سے آزاد، خود مختار ادبی رویوں کی آبادکاری کا سلسلہ نئے سرے سے شروع ہوا۔ یہی دور صنفِ غزل کے احیاء کا بھی ہے۔ اجتماعی ترقی اور تعمیر کے جوش میں کچھ باتیں جو بھلا دی گئی تھیں اب پھر سے دوہرائی جانے لگیں۔

ہماری شاعری کا پہلا ایڈیشن ۱۹۲۷ء میں چھپا۔ ادیب کی زندگی میں کُل ملا کر اس کتاب کے بارہ ایڈیشن شائع ہوئے، آخری ایڈیشن ۱۹۶۴ء میں۔ گویا کہ سینتیس برس کی مدت میں جس تواتر کے ساتھ ہماری شاعری کی مختلف اشاعتیں سامنے آئیں، اس دور کی کوئی اور کتاب اس طرح کی توجہ کا مرکز نہیں بن سکی ہماری شاعری کا خیر مقدم ہر حلقے میں کیا گیا۔ مولانا عبدالماجد دریابادی نے اسے مقدمۂ شعر و شاعری کا تکملہ کہا۔ ڈاکٹر عابد حسین کے خیال میں "اس کتاب کی بڑی اہمیت یہ ہے کہ یہ ذہنی آزادی کی اُس تحریک کا ایک اہم حصہ تھی جو ہمارے ملک میں مغرب کی سیاسی غلامی سے آزادی حاصل

کرنے کے لیے شروع ہو چکی تھی۔" غرضیکہ اُس زمانے میں ہماری شاعری نے مقدمۂ شعر و شاعری کے بعد اردو تنقید کی سب سے فکر انگیز کتاب کی حیثیت اختیار کر لی۔ ادیب کے معاصرین میں اپنی وسعت مطالعہ، طباعی، بصیرت اور تجزیہ کاری کے لحاظ سے ممتاز اصحاب کی کمی نہیں تھی۔ ان میں سے کیوں کا ذکر ادبی تنقید کے سلسلے میں ادیب سے زیادہ عام ہے۔ (امداد امام اثر، عبدالسلام ندوی، عبدالحق، نیاز فتح پوری، رشید احمد صدیقی) مگر ادیب کا یہ امتیاز نمایاں اور بے مثل ہے کہ اس دور کے ادبی کلچر کی ترجمانی اور اس کلچر میں اپنی مقبولیت کے لحاظ سے وہ سب میں آگے ہیں۔ اس صورت حال کے اسباب پر غور کیا جائے تو ایک ساتھ کئی حقیقتیں سامنے آتی ہیں۔

آنکھیں بند کر کے مغرب کی تقلید کرنے والوں میں یہ ایک عام غلط فہمی رواج پا چکی ہے کہ مشرقی مزاج تجزیے کے عمل سے مناسبت نہیں رکھتا۔ کلیم الدین احمد تذکروں سے وہ کچھ طلب کر رہے تھے جو اُن تک بیٹسن اور لیوس کے توسط سے پہنچا۔ اس پر مزید ستم یہ ہوا کہ تذکروں کے زمانی اور ذہنی سیاق کو نظر انداز کر دینے کی وجہ سے مشرقی شعورِ نقد کے بارے میں جو عمومی رائے انھوں نے قائم کی تھی، کم و بیش اُسی رائے کی روشنی میں انھوں نے اردو کی پوری تنقیدی روایت کا محاسبہ کیا۔ نتیجہ ظاہر ہے۔ بے شک مشرقی ذہن تجزیے زیادہ تحسین اور تاثر آفرینی کا عادی رہا ہے اور اُسے ایک مظہر کے مختلف عناصر کو الگ الگ کرنے سے زیادہ دل چسپی انھیں ایک دوسرے سے مربوط کر کے دیکھنے میں آ رہی ہے۔ لیکن سنسکرت، عربی، فارسی شعریات میں ادب کی ہیئت ترکیبی اور اس کے جذباتی و نفسیاتی عوامل کا بہت گہرا تجزیہ بھی ملتا ہے۔ ہماری شاعری میں ادیب نے بھی سرسری رائے زنی کے بجائے استدلال کا طریقہ اپنایا اور اپنے نکات زبان و بیان کے علاوہ مختلف انسانی جذبوں اور تجربوں کی منطق کے حوالے سے پیش کیے۔

ادیب نے استدلال کا جو طریقہ اور اسلوب اختیار کیا اُس کی خوبی یہ ہے کہ ہمارے شعور کی اوپری پرتوں کے ساتھ ساتھ اُس کا رشتہ ہمارے احساسات سے بھی قائم رہتا ہے۔ ان کی تحریر میں پڑھتے وقت سوچنے اور محسوس کرتے جانے کا عمل بیک وقت جاری رہتا ہے۔ شاید اس کا سبب یہ رہا ہو کہ تحقیقی اور علمی مسئلوں کے علاوہ ادیب کو انسانی

جذبوں اور احساسات سے خاص دل چسپی تھی۔ اسٹیج اور ڈرامے، پھر مراثی کی تحقیق وتنقید میں اُن کے انہماک سے اسی رویے کا اظہار ہوتا ہے۔ ہماری شاعری کے مباحث انسانی شعور کی کارکردگی اور ہمارے اجتماعی نظام جذبات کی نوعیت سے یکساں طور پر متعلق ہیں۔

مبہم تاثرات کا مفہوم متعین کرنے کی کوششیں حالی اور شبلی نے بھی کی تھیں۔ حالی نے تہذیب کے بیرونی وظاہر کے پس منظر میں اور شبلی نے وجدانی تقاضوں اور تحریکات کے سیاق میں ـــــ مقدمہ شعروشاعری، موازنہ انیس و دبیر، شعرالعجم میں تاثر کی ایسی کئی صورتوں اور بصیرتوں کا اظہار ہوا ہے جنھیں اصطلاحوں میں ڈھالنا آسان نہیں۔ ادیب نے اس سلسلے کو اور آگے بڑھایا اور شعر کی خوبیوں کے دو گروہ بنائے، معنوی اور لفظی۔ اصلیت، سادگی، جوش کے ساتھ ساتھ انھوں نے بلند خیالی، تاریکی، تڑپ کا مفہوم اور حسی وفکری دائرہ استدلال کی سطح پر بنانے کی جستجو کی۔ چنانچہ اس واقعے کے باوجود کہ ادیب لفظوں کی ترتیب، قواعد، زبان، اصولِ بیان، تشبیہ سازی کا خاصا پرانا اور روایتی تصور رکھتے تھے، اُن کی تنقیدی تحریریں شعر کی فکری، حسی، جذباتی خوبیوں اور اس کے لسانی، اسلوبیاتی، صوتی اوصاف کا تجزیہ ایک ساتھ پیش کرتی ہیں۔

ادیب کے نزدیک:

> کامل شعر اُسے سمجھنا چاہیے جو عروضیوں کے نزدیک بھی شعر ہو اور منطقیوں کے نزدیک بھی۔ یعنی جس پر عروضی اور منطقی دونوں تعریفیں صادق آئیں اس لیے کامل شعر کی تعریف یا شعر کی کامل تعریف یہ ہوگی کہ موزوں اور [illegible] اثر کلام کو شعر کہتے ہیں۔
>
> (ہماری شاعری)

اور موزونیت کی تعریف یہ ہے کہ:

> کلام ایسے ٹکڑوں میں تقسیم کر دیا جائے جن کو ادا کرتے وقت آواز میں ایک خوبصورت تسلسل یا ترنم پیدا ہو جائے اور جن میں باہم ایک لذت، ایک تناسب اور توازن ہو۔
>
> (ہماری شاعری)

اس سلسلے میں ایک اور اقتباس پر نظر ڈالنا بھی کارآمد ہوگا۔ شاعری کیا ہے؟ اس کی وضاحت ادیب نے ان لفظوں میں کی ہے کہ "شاعری جذبات کی ترجمانی ہے اور انسان کے گہرے جذبات فطرۃً موزونیت اور موسیقیت کے ساتھ ظاہر ہونا چاہتے ہیں۔" گویا کہ ادیب نے تجربے، بیان اور آہنگ کو ایک اسرار آمیز وحدت کے ترکیبی اجزا کے طور پر دیکھا ہے۔ سب سے گہرے جذبات وہ ہوتے ہیں جن کی تہہ میں افسردگی اور ملال روپوش ہو اور یہ جذبات سب سے زیادہ موثر اُس صورت میں ہوتے ہیں جب شعر کہنے والا اپنے اضطراب کو ایک نغمے میں منتقل کردے۔ ادیب نے شعر کی داخلی ہیئت اور اُس کی خارجی ہیئت کے امتزاج سے صورت پذیر ہونے والی اکائی پر توجہ دی ہے۔ اسی لیے اُن کا مجموعی رویہ شاعری کے فن کا روایتی تصور رکھنے والوں سے الگ اور نئی شعریات سے قریب تر ہو جاتا ہے۔

ہماری شاعری میں کچھ اور بھی ایسے نکتے زیرِ بحث آئے ہیں جن کا ذکر ادیب کے پیشروؤں کے یہاں نہیں ملتا اور جن تک رسائی کی کوئی شہادت ہمیں ادیب کے کسی معاصر کی تحریر میں بھی نظر نہیں آتی۔ مثال کے طور پر، انگریزی شاعری اور مشرقی شاعری (اردو) کے فرق کی وضاحت کرتے ہوئے ادیب نے لکھا تھا:

"انگریزی شاعری کا عام موضوع ہے کائنات (نیچر) اور اس کا تعلق انسان سے۔ اردو شاعری کا عام موضوع ہے انسان اور اُس کا تعلق اپنے بنی نوع اور خدا سے۔ دونوں کی منزلیں جدا جدا اور راستے الگ الگ ہیں پھر حالاتِ سفر کیونکر یکساں ہو سکتے ہیں۔"

پہلی جنگِ عظیم کے بعد مغرب کے منصفانہ مزاج رکھنے والے دانشوروں کے ایک حلقے سے مشرقی اور مغربی روایات کی تفریق تقریباً اسی نقطۂ نظر کی بنیاد پر کی تھی۔ اس حلقے کی طرف سے یہ بھی کہا گیا تھا کہ مغرب کو اپنی نجات کے لیے آئندہ مشرق کی دکھائی ہوئی یہی راہ اختیار کرنی ہوگی اور یہ کہ آنے والے زمانوں کے ادب کا بنیادی مسئلہ انسان اور ایک مابعد الطبیعاتی غیبی طاقت کے رابطوں پر مبنی ہوگا۔ یہ بحث بنیادی طور پر فلسفے اور سریات کا ہے یہاں اس کی طرف اشارہ یوں ضروری تھا کہ ادیب کی فکر میں مغرب اور

مشرق کو دو متوازن میلانات اور جذبہ واحساس کے دو مختلف نظاموں کے طور پر دیکھنے اور سمجھنے کی ایک واضح کوشش نظر آتی ہے۔ اس سلسلے میں انھوں نے فلسفے اور علوم کی اصطلاحوں کے بغیر براہ راست اضافہ میں اور عام انسانی سطح پر دو تہذیبوں اور ان تہذیبوں سے وابستہ دو ادبی روایتوں کی حقیقت سے پردہ اٹھایا ہے۔ ہماری شاعری اسی لیے اک ہمہ گیر ثقافتی تناظر اختیار کر لیتی ہے اور اس کتاب کا مطالعہ محض ادبی تنقید کا مطالعہ نہیں رہ جاتا۔

ادیب کے مجموعی ادبی کارناموں سے اندازہ ہوتا ہے کہ انھیں جذبات کے کلچر کی تفہیم وتعبیر سے خاص دلچسپی تھی۔ داخلی شاعری کی سمجھ کے معاملے میں بھی وہ اپنے زمانے، بالخصوص لکھنؤ اسکول کی روایت کے عام شارحین سے بہت آگے تھے۔ ادیب اس رمز سے آگاہ تھے کہ انسانی ذہن کی اعلیٰ تر صلاحیتوں اور تقاضوں کی نوعیت اصلاً لفظ اور بیان سے آگے کی چیز ہے۔ حسنِ بیان حسنِ خیال کے بغیر کسی دوررس اور پائدار نتیجے تک نہیں پہنچتا۔

> دنیا میں جو کچھ رونق اور چہل پہل ہے وہ جذبات کی بدولت ہے۔ اگر خوشی، غم، محبت، عداوت، نفرت، خوف، ہمدردی وغیرہ یہ سب جذبے ناپید ہو جائیں تو دنیا میں ایک سناٹا چھا جائے۔ شاعری جس کا مقصد ہی جذبات کا اظہار اور احساسات کا اشتعال ہے، اس کے لیے پیرایہ فطری ہونا کسی دلیل اور بحث کا محتاج نہیں معلوم ہوتا۔

اس نوع کے نکتہ آفریں بیانات ہماری شاعری میں جا بجا ملتے ہیں۔ اس ضمن میں ادیب کی بصیرت اور طریقِ استدلال کا یہ پہلو بھی اہم ہے کہ گرچہ ہماری شاعری بہتوں کے نزدیک جوابِ آں غزل (مقدمۂ شعر وشاعری) کی حیثیت رکھتی ہے۔ لیکن ادیب کا لہجہ کہیں بھی مناظراتی یا جارحانہ نہیں ہے مشرق ومغرب کے میلانات کا تقابل بھی وہ صرف اُنھی اصولوں اور افکار کے حوالے سے کرتے ہیں جو مشرق سے یا مغرب سے مخصوص ہوں۔ ادیب کے یہاں یہ شعور بھی ملتا ہے کہ مشرق اور مغرب کے ادبی معیار اور تنقیدی تصورات کا بہت سا حصہ نسلِ انسانی کے دماغ اور اُس کے عمل سے تعلق رکھتا ہے۔

چنانچہ اُس پر غور و فکر بھی عام انسانی سطح پر کی جانی چاہیے اور ہر مسئلے کو مشرق و مغرب کی آویزش میں الجھانا درست نہ ہوگا۔

اسی متوازن، ہمہ گیر اور شعریات کے بنیادی ضابطوں سے نسبت رکھنے والے رویے نے ادیبؔ کے مقدمات کو ہر ادبی حلقے کے لیے لائق توجہ بنایا۔ جدید اور قدیم یا دِلّی اور لکھنؤ کی تنازع سے اوپر اٹھ کر ہماری شاعریؔ کے حقیقی موقف کو سمجھنے کی جیسی کوششیں سامنے آئیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ ادیب اس کتاب کے واسطے سے تنقید کا ایک اساسی فریضہ ادا کرنا چاہتے تھے۔ یہ فریضہ ہے تنقید کے ذریعے ادبی ذوق کی تربیت اور اپنے معاشرے میں ایک آزادانہ ادبی شعور کو عام کرنے کا۔ یہی وجہ ہے کہ ہماری شاعری کو حالی کی تنقید کے جواب سے زیادہ اُس کے تکملے کی صورت میں قبول کیا گیا۔ اس کتاب کے کم سے کم دس ایڈیشن اُس دور میں شائع ہوئے جسے روایتی تصورات سے رہائی اور ایک نئی بوطیقا کی تلاش کا دور کہنا چاہیے، یعنی کہ ۱۹۳۵ء سے ۱۹۶۴ء کے عرصے میں جدید تر میلانات سے قطع نظر ترقی پسند تحریک کے عہد عروج میں بھی یہ کتاب عام ادبی حلقوں کی توجہ کا مرکز بنی رہی۔ یہ واقعہ قدرے حیران کن ہے کیونکہ ادیب کے ذہنی اور جمالیاتی رویے ترقی پسندی کے معیار سے مختلف ہی نہیں، منحرف بھی تھے۔ لیکن جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے، ہماری شاعریؔ تنقید کے اوّلین اور بنیادی فریضہ کی کما حقہ ادائگی کے باعث بحث طلب ہونے کے باوجود متنازعہ نہیں سمجھی گئی۔ اس کتاب کی وجہ تصنیف بیان کرتے ہوئے ادیب نے لکھا تھا:

> شعر کا صحیح ذوق، سخن فہمی کا ملکہ اور نقد شعر کی قوت پیدا کرنا اور اُردو شاعری کا روشن رُخ نمایاں کر کے تعلیم یافتہ طبقے کی نگاہوں میں اُس کا وقار قائم کرنا اس تصنیف کے اہم مقاصد ہیں۔
> (ہماری شاعری)

ادیبؔ کو غالباً خود بھی اس بات کا احساس تھا کہ ہماری شاعریؔ نہ تو کسی طرح کا بیانِ صفائی ہے نہ مغربی رویات پر مشرق کی ادبی روایت کی برتری کا کوئی دعوا۔ بے شک

اس کے بہت سے حصے اُردو کی کلاسیکی شاعری سے وابستہ تصورات کی وضاحت پر مشتمل ہیں، مگر اسی کے ساتھ ساتھ ادیب نے اپنے بہت سے مقدمات کو مشرق و مغرب کا بحث سے بالاتر بھی رکھا ہے۔ چنانچہ ہماری شاعری کا انتساب انھوں نے اسٹی ونسن، سعدی اور محمد حسین آزاد کے نام کیا ہے جو تین مختلف ادبی روایتوں کے ترجمان ہیں۔

میرا خیال ہے کہ وضاحتی اور امتزاجی تنقید کے ایک اعلا نمونے کے طور پر ہماری شاعری کی اہمیت سے قطع نظر اس کتاب کی اہمیت اس وجہ سے بھی برقرار رہے گی کہ اُردو تنقید کی تاریخ میں انسانی حواس اور جذبات کے تماشے کا احاطہ کرنے والی یہ پہلی اہم کتاب ہے جس نے اپنے معروضات کا حوالہ بھی اردو شاعری کو ہی بنایا۔ شبلی کی شعرالعجم ظاہر ہے کہ اپنے موضوع کے باعث اس قصے سے الگ ہو جاتی ہے اور حالی کے مقدمے میں غیر ادبی مقاصد کا جبر اس درجہ حاوی ہے کہ ان میں اپنی روایت کے معروضی مطالعے کی صلاحیت دب کر رہ جاتی ہے۔ حالی اُردو کے سب سے بڑے نقاد تھے، لیکن اپنے کام کا کچھ حصہ وہ آنے والے زمانوں کے لیے چھوڑ گئے تھے۔ اُس کی طرف پہلا موثر قدم ادیب نے اٹھایا۔ چنانچہ ہماری شاعری کے تاریخی رول کی اہمیت بھی ہمیشہ باقی رہے گی۔

احتشام حسین کی تنقیدی شخصیت

میرے پاس سید احتشام حسین کی ایک پرانی سوانحی تحریر ہے، باریک ہلکے کاغذ پر انگریزی میں ٹائپ کی ہوئی۔ اس پر اخیر میں احتشام صاحب کے دستخطوں کے ساتھ ۷ر اپریل ۱۹۵۲ء کی تاریخ دی ہوئی ہے۔ اس کے ساتھ اسٹڈی پلان کا ایک خاکہ بھی ہے انگریزی میں ٹائپ کیا ہوا اور اس کے اخیر میں احتشام صاحب کے دستخط۔ پھر پہلی تاریخ کے تین ماہ بعد کی تاریخ ۷ر جولائی ۱۹۵۲ء

احتشام صاحب نے یہ تحریر امریکہ اور یورپ کے سفر پر روانگی سے پہلے غالباً اپنی فیلوشپ کی درخواست کے ساتھ پیش کی تھی۔ ذیل میں اس تحریر کے کچھ اقتباسات کا ترجمہ دیا جارہا ہے:-

> ۱۹۳۰ء میں، میں الہ آباد گیا تاکہ گورنمنٹ انٹر کالج الہ آباد میں داخل لے سکوں۔ اُن دنوں الہ آباد ہندوستان کی سیاسی سرگرمیوں کا مرکز تھا۔ کانگریس نے بدیسی، خاص طور پر انگریزی سامان کے بائیکاٹ کی مہم چلا رکھی تھی اور سول نافرمانی تحریک نے سارے ملک کو اپنی لپیٹ میں لے رکھا تھا۔ فطری طور پر، میں نے آزادی اور قومی ترقی کے آدرشوں کی طرف کھنچاؤ محسوس کیا۔ میں ایک چھوٹے شہر سے آیا تھا اور یہ محسوس کرتا تھا کہ کم سے کم عام معلومات کے معاملے میں، میں الہ آباد جیسے بڑے اور بیدار شہر سے تعلق رکھنے والے نوجوانوں کے مقابلے پر نہیں ٹھہر سکتا۔ اپنی اس کمی کی تلافی کے لیے میں اپنا بہت سا وقت لائبریری اور ریڈنگ روم

میں گزارنے لگا میں اکثر ثقافتی اور ادبی کانفرنسوں میں بھی شرکت کرنے لگا۔ اس سے مجھ میں یہ ہمت پیدا ہوئی کہ خود بھی لکھنا شروع کروں اور ۱۹۳۲ء کے آس پاس میرے ادبی کیرئر کا آغاز ہوا۔ کچھ نظموں اور افسانوں کے ساتھ۔ یہی سال تھا جب میں نے بی اے کے پہلے سال میں انگریزی ادب، تاریخ اور اُردو کے (اختیاری مضامین) کے ساتھ الہ آباد یونیورسٹی جوائن کی۔

میں بہت زیادہ پڑھا کو ہونے اور کتابوں کا بہت دقت طلب قاری ہونے کا دعویٰ تو نہیں کر سکتا۔ تاہم اتنا تو کہہ ہی سکتا ہوں کہ میں نے اپنی امتحان کی ضرورتوں سے بالاتر ہو کر تقریباً تمام مضامین پر کتابیں پڑھیں۔ میری پسند کے مضامین کا سلسلہ ادب سے سماجی علوم تک اور تاریخ، فلسفے اور مذہب سے جنسیات اور تحلیل نفسی تک پھیلا ہوا تھا۔ یہ مطالعہ بہت منظم نہیں تھا۔ مگر ۱۹۳۶ء کے آس پاس میرے خیالات ملک میں شست مروج قومی اور ترقی پسندانہ رجحانات اور یورپ کے اینٹی فاشسٹ میلانات کے اثر سے ایک خاص شکل اختیار کرنے لگے۔

اپنی کہانیوں، یک بابی ڈراموں اور ادبی مضامین میں میں اپنے ملک اور بدیسوں میں جاری جدوجہد تیز ایک نہایت پُر پیچ اور گھر ڈرے انداز میں اپنے آپ کو جمہوری ترقی کے لیے ظاہر کرتی ہوئی آرزومندی کا تجزیہ کرنے اور اس کے اصل مزاج کو سمجھنے کی کوشش کی۔ میری تحریروں کا خاص مقصد سماجی طور پر طریق، عوام کے مختلف حلقوں کی زندگی اُس کے متنوع اظہارات کا تجزیہ کرنا اور اُسے حقیقت پسندانہ انداز میں بیان کرنا تھا۔ میں وثوق کے ساتھ یہ تو نہیں کہہ سکتا کہ کن مصنفوں اور مفکروں نے اس منزل پر میری رہنمائی کی۔ مگر (اتنا ضرور ہے کہ) زندگی کے بدلتے ہوئے

اور بنتے ہوئے خاکوں سے خود کو ہم آہنگ رکھنے کی خاطر میں ہر طرح کی کتابیں پڑھتا رہتا تھا۔

اپنی تمام تحریروں میں، وہ تخلیقی ہوں یا تنقیدی میں نے ہمیشہ اس امر کو ملحوظ رکھا ہے کہ ادب زندگی کا آئینہ ہے، لیکن زندگی کی یہ عکاسی محض بے اختیارانہ نوعیت کی نہیں ہوتی ادب کا استعمال اعلا انسانی مقاصد کی حصولیابی کے لیے بھی کیا جا سکتا ہے۔ میں اس بات میں یقین رکھتا ہوں کہ انسان خلقی طور پر شر پسند نہیں ہے، حالات اسے ایسا بنا دیتے ہیں اور اگر ہم زندگی کو اس طرح قابو میں رکھ سکیں کہ ہر قوم اپنے آپ کو مسرور محفوظ سمجھنے لگے تو کوئی بڑی جنگ نہیں ہوگی۔ میں ایک طرح کی انسان دوستانہ بین الاقوامیت میں یقین رکھتا ہوں جو تمام اقوام کا احترام کرتی ہے اور جہاں قوموں کا تشخص مٹایا نہیں جاتا۔ میں انسان کی مستقل ترقی اور اس کے امکان میں یقین رکھتا ہوں اور میں سمجھتا ہوں کہ تمام زمانوں میں اور تمام ملکوں میں تمام اچھے انسانوں نے اپنے اپنے طریقے سے اور اپنی مخصوص حدوں میں رہتے ہوئے اسی نصب العین تک رسائی کی جدوجہد کی ہے۔ اس طرح میرا ادب کا تجزیہ، چاہے معاصر ادب کا ہو یا ماضی کے ادب کا، ایک سماجیاتی شکل اختیار کر لیتا ہے جس کے احاطے میں زیر بحث دور کے تمام سماجی، سیاسی، تاریخی اور نظریاتی عوامل آجاتے ہیں۔ میں نے اس حقیقت پسندانہ طریق کار کو سب سے زیادہ اطمینان بخش پایا ہے اور یہ دیکھ کر مجھے تشفی ہوتی ہے کہ یہ طریق کار جس کی تعمیر میں کچھ حد تک میری کوششیں بھی شامل رہی ہیں، آج مقبول ہو رہا ہے۔

ان دنوں میری دلچسپی کئی کلچرل کاموں میں ہے، لیکن سوائے پڑھنے پڑھانے اور لکھنے کے، ایسا کوئی کام نہیں، جسے میں

اپنا مشغلہ کہہ سکوں۔ میرے وقت کا بیشتر حصہ اسی کی نذر ہو رہا ہے
کہ چونکہ مجھ میں اور کسی قسم کی طلب نہیں، اس لیے آئندہ بھی میں
بس یہی کچھ کرتا رہوں گا۔

ان اقتباسات میں جو باتیں کہی گئی ہیں اور ان سے احتشام حسین کی مجموعی ذہنی ساخت، پس منظر اور طرز فکر کے بارے میں جو اطلاعات بہم پہنچتی ہیں، انہیں مختصراً یوں بیان کیا جاسکتا ہے:

۱۔ جس دَور میں احتشام حسین کے شعور نے ایک واضح شکل اختیار کی، وہ قومی آزادی کی جدوجہد کا دَور تھا۔

۲۔ احتشام حسین ایک روایتی خاموش اور قدامت پسند ماحول سے نکل کر ایک نسبتاً کشادہ ترقی پذیر اور سرگرم ماحول تک پہنچے تھے۔

۳۔ اُردو ادب، انگریزی ادب اور تاریخ کے اختیاری مضامین سے قطع نظر، احتشام حسین کی دل چسپی مختلف سماجی علوم، فلسفے، نفسیات، مذہبیات اور جنسیات میں تھی۔

۴۔ ۱۹۳۶ء یعنی ترقی پسند تحریک کے سن آغاز کے ساتھ احتشام حسین کے خیالات میں ایک واضح ارتقاء کے نشانات رونما ہوئے۔ ترقی پسندانہ نہج اختیار کرنے کے ساتھ ساتھ قومی اور بین الاقوامی سطح پر پیدا ہونے والے سیاسی اور سماجی مسئلوں کی طرف اُن کی توجہ بڑھتی گئی۔

۵۔ ترقی پسند تحریک سے وابستگی کے بعد بھی احتشام حسین کے مطالعے نے کوئی معین اور ادعائی رُخ نہیں اپنایا۔ زندگی کے تغیر پذیر اور ارتقا پذیر میلانات سے خود کو متعلق رکھنے کے لیے احتشام حسین نے مختلف النوع علمی اور فکری زاویوں سے اپنی دلچسپی برقرار رکھی۔

۶۔ احتشام حسین کے نزدیک ادب زندگی کا ترجمان محض نہیں، زندگی کو بدلنے اور بنانے کا ایک موثر وسیلہ بھی ہے۔

۷۔ انسان کی بنیادی اور نیکی میں احتشام حسین کا یقین پختہ ہے۔

اور انسانی معاشرے پر اس نیکی کے تسلط کو وہ اپنا اجتماعی نصب العین سمجھتے ہیں۔ ادب بھی اس نصب العین کی حصولیابی کا ایک ذریعہ ہے۔

۸۔ احتشام حسین مختلف معاشروں اور قوموں کے انفرادی تشخص پر زور دیتے ہیں اور اس تشخص کو وسیع تر بلکہ بین الاقوامی انسانی مقاصد کی تکمیل کے راستے میں رُکاوٹ نہیں سمجھتے۔

۹۔ احتشام حسین کا تنقیدی اور تفہیمی رویہ بنیادی طور پر سماجیاتی ہے اور اس رویے کو وہ اپنے عہد کے مزاج سے ہم آہنگ خیال کرتے ہیں۔

۱۰۔ علوم اور ادبیات کا مطالعہ احتشام حسین کے لیے ایک کُل وقتی مشغلہ ہے اور ذہنی، جذباتی آسودگی کے حصول کا واحد ذریعہ پڑھنے پڑھانے اور لکھنے لکھانے کے علاوہ وہ اور کسی قسم کی طلب نہیں رکھتے۔

یہ نکات احتشام حسین کی جس تحریر سے ماخوذ ہیں اور یہی تحریر جس وقت مرتب کی گئی ہے، اس سے پہلے احتشام حسین کے تنقیدی مضامین تین مجموعوں کی شکل میں سامنے آچکے تھے۔ پہلا مجموعہ ''تنقیدی جائزے'' جس کا سالِ اشاعت ۱۹۴۴ء ہے۔ اس کے بعد ''روایت اور بغاوت'' ۱۹۴۷ء میں اور ''ادب اور سماج'' ۱۹۴۸ء میں سامنے آئے۔ ترقی پسند تحریک اُس وقت تک ہمارے فکری معاشرے میں اپنے قدم اچھی طرح جما چکی تھی کچھ تو نظریاتی ادّعائیت اور کچھ ابتدائی مراحل میں مقبولیت اور کامرانی کے نشہ آور احساس نے ترقی پسند ادیبوں کی اکثریت کو انتہا پسندی اور عدم توازن کے جس عام مرض میں مبتلا کیا تھا احتشام حسین بڑی حد تک اس سے محفوظ رہے۔ اس عہد کے کئی بزرگ ادیب، مثلاً مجنوں، اعجاز حسین، فراقؔ اپنی روشن خیال ترقی پسندی سے اپنی ذہنی قربت کے باوجود اس انتہا پسندی سے محفوظ جو رہے تو اس کی وجہ یہ تھی کہ کلاسکیت کا احترام اور اپنی ادبی روایت کے تسلسل کا احساس اُنہیں قابو سے باہر نہیں ہونے دیتا تھا احتشام حسین ادبی ترقی پسندی کے علاوہ جدلیاتی مادیت اور کمیونسٹ انقلاب سے بھی متاثر تھے۔ مگر تاریخ کے عمل سے آگہی نے اُنہیں اپنی روایت کے تسلسل کا اور فلسفہ، نفسیات، مذہبیات کی بجھتی ہوئی بصیرت نے اُنہیں انسانی تجربوں کی ہمہ جہت سچائی کا ایک ایسا شعور عطا کیا تھا جس

میں فیشن ایبل اور مقبول عام قسم کی ترقی پسندی کے مقابلے میں کہیں زیادہ وسعت تھی۔

احتشام حسین نے عام ترقی پسندوں کے برعکس گزشتہ ادوار کے ادب کو سرے سے قلم زد کرنے کے بجائے نئے علوم اور نئے تہذیبی و معاشرتی تصورات کی روشنی میں اسے ایک نئی سطح پر سمجھنے کی کوشش کی۔ حالیؔ اور پیروئی مغربی کی بحث میں ان کا اختلاف مولانا اختر علی تلہری اور مسعود حسین رضوی ادیب جیسے پرانی چال کے بزرگوں سے ہوا اور وجہ نزاع یہ سوال ٹھہرا کہ ع حالیؔ اب آؤ پیروئ مغربی کریں۔ میں مغربی سے مراد ایران کا صوفی نژاد شاعر مغربی تبریزی ہے یا مغربی دنیا کے نئے چلن۔ ہر چند کہ احتشام حسین کا موقف اس معاملے میں روایت کے پاسداروں سے مختلف تھا، مگر اپنے مقدمات کی دلیلیں کھل کر پیش کرنے کے باوجود احتشام حسین نے اپنی روایت یا ادب کے روایتی تصور کی بابت کوئی ایسی بات نہیں کہی جس سے تضحیک کا پہلو نکلتا ہو۔ اس زمانے میں پوری دنیا کا ادبی معاشرہ کچھ نئے سوالوں سے دو چار تھا۔ اندرے مالرو نے جو ترقی پسندی کے ابتدائی دور میں اس تحریک کے باقاعدہ ترجمان تھے۔ چند برس بعد ہی یہ کہنا شروع کر دیا تھا کہ ادب میں انسانی نقطۂ نظر کے قیام کی خاطر ہمیں ایک تو زندگی کے المیہ تصور پر غور کرنا ہوگا دوسرے انسانیت دوستی کے تصور پر۔ اور مالرو کے نزدیک یہ دونوں تصور اس لیے اہم تھے کہ انسانی صورتِ حال اور انسانی امکانات دونوں پر سوچ بچار کے بعد ہی اپنے آج اور آنے والے کل کا کوئی خاکہ ذہن میں مرتب کر سکتے ہیں۔

احتشام حسین کی تحریروں میں انسانی امکانات اور مستقبل سے مایوسی کا کوئی پہلو نہیں نکلتا۔ تاہم اُن کی شخصیت سے ملال کا عنصر اور اُن کے مضامین میں سطحی نشاط پرستی کی جگہ انسانی صورتِ حال کو ایک فلسفیانہ سطح پر سمجھنے کی جستجو بہت نمایاں ہے۔ اُنہوں نے ادب میں قنوطیت اور رجائیت، امید اور ناامیدی، تعمیر اور تخریب کی حقیقت کو لکھنے والے کے سوانحی سیاق کے ساتھ ملا کر ایک تاریخی تناظر میں دیکھنے کی کوشش کی۔ اسی لیے اُن کے یہاں کسی منفی تصور کو صرف اُس کی منفیت کے باعث مسترد کرنے کا میلان تقریباً ناپید ہے۔

میرے ساتھ فیضؔ پر ایک مکالمے میں (فیض نمبر) ''افکار'' کراچی ۱۹۶۵ء)

احتشام صاحب نے فرمایا تھا:۔

"جس زمانے میں بعض ترقی پسند شاعری کے فنی پہلوؤں کو کسی حد تک نظر انداز کر رہے تھے اُس وقت بھی فیض نے انہیں اہمیت دی۔ چنانچہ ادبِ لطیف کی ادارت کے زمانے میں وہ رسالہ کی تحریک کے انتہا پسند نقطۂ نظر کا ترجمان بننے کے بجائے اچھے جدید ادب کا نمائندہ بنا رہا۔"

اسی مکالمے سے احتشام صاحب کی کچھ اور باتیں:

(فیض کے یہاں) معروض اور موضوع کا سارا جوش و خروش نغمہ و رنگ بن جاتا ہے اور بقدرِ احساس ہر دل کو چھوتا ہے۔ اس کو علامات کا فنی استعمال بھی کہہ سکتے ہیں۔ کیوں کہ علامتیں جب تک شخصی اور اجتماعی دونوں حدوں کو نہیں ملالیتیں ایک مبہم تاثر سے آگے نہیں بڑھ سکتیں۔

میرے خیال میں کسی دوسرے شاعر نے اتنے گہرے شعور کے ساتھ رومانیت اور کلاسکیت کو ایک کرنے کی کوشش نہیں کی جتنی فیض نے اور یہ سب کسی مصنوعی انداز میں نہیں بلکہ اپنی ادبی روایات اور تہذیبی اقدار کے صحیح احساس اور اپنے عہد کے تقاضوں کے صحیح ادراک کے نتیجے کے طور پر۔

(میر اور سودا کے باب میں فیض کے خیالات کے حوالے سے) فیض کے یہاں جو غم انگیزی اور میر کی سی دھیمی دھیمی کیفیت ملتی ہے، تشنہ کامی کا جو احساس ملتا ہے۔ ہو سکتا ہے سودا کے کلام کے مطالعے سے اُنہیں اس کی آسودگی کا سامان مل جاتا ہو۔ اور سودا کے یہاں نشاط کی جو کیفیت نظر آتی ہے اُس میں فیض شاید اپنی ناتمام خواہشوں کی منزل پالیتے ہوں۔

ترقی پسندی سے نظریاتی وابستگی، انسانیت کے ایک مثبت تصور اور زندگی کی مادی بنیادوں میں یقین کے باوجود احتشام حسین اور روایت شناسی اور انسانی ہستی کے المیہ

احساس کی گنجائش ہمیشہ باقی رہی۔ خیال اور تجربے کی طبیعی اساس احتشام حسین کے نزدیک کسی انسانی واردات کی کلیت تک رسائی کا ذریعہ نہیں تھی۔ اسی لیے احتشام حسین اپنی تنقیدوں میں بالعلوم حکم لگانے، حرفِ آخر کہنے سے گریز کرتے ہیں۔ کسی واقعے یا وجود کی کسی جہت کو دریافت کرنے کے جو بھی طریقے ہو سکتے ہیں اور اس سلسلے میں علوم اور افکار کے جتنے ذریعوں سے مدد لی جا سکتی ہے، ان میں سے کسی کو بھی وہ نظر انداز نہیں کرتے نہ کسی کی اہمیت اور کارکردگی سے انکار کرتے ہیں۔ تحلیلِ نفسی، جنسیات، مذہب اور مابعد الطبیعات احتشام حسین کے نظامِ فکر میں، ان میں سے کسی کی بھی حیثیت ایک امتناع کی نہیں ہے۔ احتشام حسین میں اور ترقی پسندی کا رسمی تصور رکھنے والوں میں ایک یہ فرق بھی بہت نمایاں تھا کہ احتشام حسین نے اعلیٰ ادب پاروں کی تلاش میں اپنے آپ کو صرف ترقی پسند ادب کی محدود اور تکرار آمیز دنیا کا پابند نہیں رکھا۔ علم اور ادب کے سچے اور غیر مشروط شغف کے بغیر کسی ادیب یا نقاد کے وجدان میں یہ لچک اور شعور میں یہ وسعت نہیں آتی کہ وہ ہستی کو ہر رنگ دے سکے اور حقیقت کو ہر شکل سے قبول کر سکے۔ نظریاتی عصبیت اور اسی کے ساتھ ساتھ ادب کو ادب کی طرح پڑھنے کے بجائے اُسے اجتماعی زندگی کے لیے ایک طرح کی کھاد سمجھتے رہنے کی وجہ سے خاصے تعلیم یافتہ ترقی پسندوں میں بھی دنیا کے بہترین ادبی شہ پاروں سے ایک مستقل گریز اور دُوری کا رویہ ملتا ہے۔ مثال کے طور پر سجاد ظہیر اور فیضؔ تو میراجی کی بصیرت اور تخلیقی زرخیزی کی داد دے سکتے تھے۔ مگر بہتوں کو ایک زمانے تک دستوئیفسکی کا نام لینے میں بھی جھجک ہوتی تھی۔

نفسیات، مابعد الطبیعات، سرّیت، تصوّف کے مضامین اور اشارات تو خیر سرے سے ناٹ باہر تھے اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ترقی پسند تنقید کا جو سرمایہ سامنے آیا، اُس کی بنیاد میں تاریخ کے ایک عامیانہ تصور، سیاسیات و اقتصادیات کی اصطلاحوں سے آگے کسی اور بصیرت کا سراغ مشکل ہی سے ملتا ہے اور جن ادیبوں کے حوالے سے یہ تنقید اپنی دلیل استوار کرتی ہے، اُن میں دوسرے اور تیسرے درجے کے لکھنے والوں کی بھرمار ہے۔ اس سلسلے میں یہ حقیقت بھی بھلا دی گئی کہ خود مارکس اور اینگلز یا ترقی پسند نظریۂ ادب کے غیر روایتی مفسرین ادب کی تخلیق و تعبیر کے جن اصولوں کو درست سمجھتے تھے، ہمارے یہاں کی

ترقی پسندی اُن سے اگر کوئی نسبت رکھتی بھی تھی تو بس دُوری کی۔ مارکس اور اینگلز سے قطع نظر، مارکسزم کو ایک نظریۂ زندگی کے طور پر قبول کرنے والے اور آرٹ، ادب کی سچی اور مخلصانہ فہم رکھنے والے پھر بھی ترقی پسند حلقوں میں Revisionist (اردو کے ترقی پسندوں کی زبان میں تحریف پسند) کہے جانے والے نقادوں کے یہاں، عالمی ادب کے جن مشاہیر کا جابجا ذکر ملتا ہے، اُس کے مقابلے میں اردو کی ترقی پسند تنقید کے ہیروز پر ایک نظر ڈالی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ نظریاتی جبر اور ادعائیت بصیرتوں پر کیسے کیسے ستم ڈھاتی ہے۔ احتشام حسین کی تنقید جو الگ سے پہچانی جاتی ہے تو اس کا سبب یہ ہے کہ انہوں نے بالعموم اپنی ترجیحات کو اپنے فیصلوں پر اثر انداز نہیں ہونے دیا۔ رومانیت، کلاسیکیت، حریت، مذہبیت احتشام حسین کے نظامِ احساس میں اپنی ایک مخصوص جگہ رکھتی تھی۔ مارکسی جمالیات سے انہوں نے ادب کی تعبیر و تفہیم کے لیے ایسے اصول اخذ کیے جو روایت سے اُن کے رشتے کو کمزور نہیں کرتے۔ غیر ترقی پسندانہ یا غیر طبقی طرزِ فکر اور تجربوں کو مسترد نہیں کرتے۔ محمد حسن عسکری نے اپنے تقریباً اسی زرد کے ایک کالم میں (ساقی، فروری ۱۹۴۵ء) ای۔ ایم۔ فورسٹر کی ایک تقریر کا حوالہ دیا ہے۔ اس تقریر کے چند جملے حسبِ ذیل ہیں:

> "انسان کو غیر مرئی چیزوں کی ضرورت ہے۔ وہ صرف روٹی کے سہارے زندہ نہیں رہ سکتا۔ وہ ترقی کرتا ہوا دوسرے جانوروں سے بہت دُور جا پہنچا ہے کیونکہ اُسے غیر مادی چیزیں بہت دل کش معلوم ہوتی ہیں کیونکہ وہ ایسی چیزوں کو سمجھنا چاہتا ہے جو بیکار ہیں (یعنی فلسفہ) یا وہ ایسی چیزیں بنانا چاہتا ہے جو بیکار ہیں (یعنی ادب اور آرٹ)۔"
>
> آرٹسٹ بڑے جھگڑے کی چیز بن سکتا ہے اور وہ شاذ ہی کہیں ٹھیک بیٹھتا ہے۔ اگر وہ بڑا آرٹسٹ ہے تو اپنے زمانے کا نمائندہ ہو سکتا ہے۔ لیکن اپنے زمانے کا نمائندہ بن سکنے کے یہ معنی نہیں ہیں کہ وہ اُس زمانے میں ٹھیک بھی بیٹھتا ہو۔

(بہ حوالہ جھلکیاں ص: ۳۷۔۲۔۶۔۱۲)

اسی لیے اور تو اور خود روس کے ادیبوں میں کچھ لوگ ایسے بھی تھے جو انقلاب کے مآثر ادب کے مقابلے میں دوسری جنگِ عظیم کے پیدا کردہ ابتری اور انتشار کے ملبے سے ظہور پذیر ہونے والے ادب کی بابت زیادہ خوش گمان تھے۔ اُن کا خیال تھا کہ یہ لڑائی چونکہ انسانیت کی تاریخ میں اس وقت تک کی سب سے بڑی لڑائی ہے اس لیے اس کے سائے میں سانس لیتی ہوئی حقیقتوں سے جو ادب پیدا ہوگا وہ بھی سب سے بڑا ہوگا۔

احتشام حسین نے اس ادب کی طرف جو رویّہ اختیار کیا، اس کی تفصیل ایک علیحدہ تجزیے کی طالب ہے۔ البتہ دو باتیں اس موقع پر کہی جا سکتی ہیں، ایک تو یہ کہ احتشام حسین نے نئی نفسیات، نئی اخلاقیات، نئی حقیقت پسندی کی فکری اساس فراہم کرنے والے تصورات کو سمجھنے کی کوشش کی اور عام ترقی پسندوں کی طرح اُن کے نام سے بدکے نہیں۔ دوسرے یہ کہ انسان میں غیر مرئی چیزوں کی طلب سے اُنہوں نے انکار نہیں کیا اور غیر مادّی تجربوں کے جلوے سے بھی انسانی ہستی کے اسرار سمجھنے کی کوشش جاری رکھی۔ ادب اور روحِ عصر کی نمائندگی کا مفہوم اُن کی نظر میں صرف یہ نہیں تھا کہ تاریخی طاقتوں کے ترجمان ادب تک خود کو محدود کر لیا جائے۔ اُنہوں نے تاریخ اور کسی فرد یا انسانوں کے کسی گروہ میں پیدا ہونے والے تصادم اور ٹکراؤ کو بھی ایک عالمانہ سنجیدگی کے ساتھ سمجھنا چاہا— احتشام حسین کے نظری اور اصولی مضامین ہوں یا عملی اور اطلاقی نوعیت کے مضامین، ان میں ہمیں انسانی رویوں، جذبوں، واردات کے سلسلے میں کسی قسم کا تعصب نہیں ملتا۔ یہ وجہ ہے کہ احتشام حسین کے تنقیدی طریقِ کار کے نتیجے میں جو باتیں سامنے آئی ہیں ان سے ہم اتفاق کریں یا اختلاف، اُن کے طریقِ کار کی ہمہ گیری، وسعت اور اہمیت سے انکار نہیں کر سکتے۔ انسانی وجود اور واردات کی حقیقت تک پہنچنے کی جیسی گہری طلب، خیال کی جو ذودرسی اور دبازت اور مختلف النوع علمی اور فکری ضابطوں کو اپنی جستجو سے ہم آہنگ کرے گا جو سلیقہ اور صلاحیت ہمیں احتشام حسین کی تنقیدوں میں ملتی ہے انہیں ترقی پسند تنقید میں اور اپنے عہد کی تنقید میں یکساں طور پر ممتاز کرتی ہے۔

☆☆

کچھ عسکری صاحب کے بارے میں

عسکری نے تنقید نہیں، آپ بیتی لکھی ہے۔ یوں شعر و ادب اور فنون لطیفہ کے باب میں باضابطہ قسم کی تنقید سے قطع نظر، عام گفتگو بھی کسی نہ کسی سطح پر آپ بیتی ہی ہوتی ہے۔ یہاں ان ماہرین یا مبتدین شماریات کا ذکر نہیں جو ادب کو بھی جنس بازار جیسی کوئی چیز سمجھ کر تفہیم اور تجزیے کے نام پر ہی کھاتے کی تیاری میں ڈوبے دکھائی دیتے ہیں۔ لیکن ہر نقاد جو تھوڑی بہت بھی ادب کی سوجھ بوجھ رکھتا ہے ادب کے مطالعے میں ان کیفیتوں، تاثرات اور ردعمل کے نتائج کو نظر انداز نہیں کر سکتا جن سے خود اس کی طبیعت اور شخصیت کے کسی نہ کسی پہلو پر روشنی پڑتی ہے۔ ادب پڑھتے، سمجھتے اور سمجھاتے وقت وہ اس سے متاثر ہونے کے عمل سے بھی گذرتا رہتا ہے اور اگر اس کے مزاج پر وکٹورین عہد کی اشرافیت کا غلبہ نہیں اور وہ ایک بے روح تحمل، ضبط اور رکھ رکھاؤ کا خوگر نہیں ہے تو تخلیقی لفظوں کی گرہیں کھولتے وقت آپ سے آپ وہ اپنی شخصیت کی گرہیں بھی کھولتا جائے گا۔ تنقید کو اگر بعض مغربیوں نے UNFOLDING کا عمل کہا ہے تو اس سے یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ اس عمل کا سرا صرف ادب یا ادیب کی شخصیت سے جڑا ہوا ہے اور اس کی حیثیت تنقید لکھنے والے کے نزدیک محض معروض کی ہے۔ اب یہ اور بات ہے کہ خود تنقید لکھنے والے کی شخصیت کے حدود، ذہنی اور جذباتی روابط نیز اس کے باطنی ابعاد یا جمالیاتی اور روحانی مسائل اسے ادب کے مطالعے اور تجزیے کے دوران تجربے اور واردات کی کن دنیاؤں تک لے جاتے ہیں۔ بعضوں کے نزدیک یہ ساری سرگرمی ایک نوع کی ذہنی ورزش سے زیادہ بامعنی اور نتیجہ خیز نہیں ہوتی اور ہر تجربہ ان کے دماغ کی صرف اوپری پرتوں کو مس کرتا ہوا فراموش

کاری کی دھند میں گم ہو جاتا ہے۔ وہ اگر سوچتے ہیں تو اس احتیاط کے ساتھ کہ ان کے حواس اور اعصاب کا کوئی حوالہ اظہار کے دریچے سے جھانکنے نہ پائے۔ پتہ نہیں اس میں کسی نفسیاتی خوف کا دخل ہوتا ہے یا تعقل کی توانائیوں کا حد سے بڑھے ہوئے اعتماد کا، بہر حال، میں تو اتنا جانتا ہوں کہ اس قسم کی تنقید میرے لیے صبح کے اخبار یا سماجی علوم کے دائرے میں آنے والی عالمانہ تحریروں سے زیادہ معنی نہیں رکھتی۔ جذبات میں غیر متوازن آلودگی عیب سہی لیکن ان سے یکسر گریز بھی ایک طرح کی بیماری ہے یا کم نصیبی۔ یہ وجہ ہے کہ تنقید کے بیشتر حصے نے اگر کوئی خدمت انجام دی ہے تو حواس کو کند کرنے اور ذوق کو بگاڑنے کی۔

اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ میں ادب کے ان دقیقہ سنج علماء کی خدمات کا منکر یا ان کے کارناموں کی قدر و قیمت کے احساس سے غافل ہوں جنھوں نے تجربہ گاہوں میں مصروف کار سائنس دانوں جیسے انہماک کے ساتھ ادب کی تاریخی، تہذیبی، فلسفیانہ، نفسیاتی اور اسلوبیاتی تعبیریں فراہم کیں اور ایک عالم سے اپنی فضیلت کا لوہا منوایا۔ کوئی بھی اچھا نقاد زرانقاد نہیں ہوتا نہ تنقید محض تاثرات کی غذا پر زندہ رہ سکتی ہے اور نہ صرف تخلیق کی باز آفرینی پر قانع۔ میں تو جب نقادوں کو ادب کا تجزیہ کرتے وقت علم و فضل کے دریا بہاتے اور شکن آلود پیشانیوں کے ساتھ ساحل پر کھڑے اس دریا کی موجوں کا تماشہ کرتے دیکھتا ہوں تو مجھے پاؤنڈ کی ABC OF READING کے وہ صفحات یاد آتے ہیں جن میں اس نے مطالعے کی ابجد سمجھانے کی کوشش کی ہے اور یہ بتایا ہے کہ ادب پڑھنے والا چاہے جتنا سرگرم اور نکتہ رس ہو اس کی حیثیت بے روح سلائڈس کا مشاہدہ کرتے ہوئے سائنسداں سے بہر حال مختلف ہوتی ہے۔ وہ اپنے حواس کی تجربہ گاہ میں ایسے آلات کی مدد سے یہ مشاہدہ کرتا ہے جو اس کی نجی ملکیت ہوتے ہیں اور ان کا عمل خودکار مشینوں کے عمل سے مماثل نہیں ہوتا۔ ایف۔ آر لیوس صاحب جو نقادوں کے نقاد کہے جاتے ہیں انسان کے سماجی اور عمرانی تجربوں سے بھی اتنی ہی دل چسپی رکھتے تھے جتنی شعر و ادب کے جمالیاتی مسائل سے لیکن اپنی آگہی کا سودا انھوں نے کبھی بھی اپنے ذوق سے نہیں کیا۔

عام تنقیدی رویوں کے تئیں اسی بے اطمینانی عسکری سے اس قسم کی باتیں کہلوائیں کہ:

"مجھے نہ تو افسانہ نگار کہلانا پسند ہے، نہ تنقید نگار، نہ ادیب۔ میں تو اپنے آپ کو اس زمرے میں شامل سمجھتا ہوں جس کا نام ایک فرانسیسی ناول نگار نے (جس کا نام اس لیے حذف کرتا ہوں کہ اُردو نقادوں کے ذہن پر بار نہ ہو اور فقرہ انگریزی میں لکھتا ہوں کیونکہ اس کا ترجمہ اُردو میں کر نہیں سکا) LITTLE ""POOR BUGGERS رکھا ہے۔ یہ وہ لوگ ہیں جو نہ قاضی ہیں، نہ مفتی، نہ محتسب، نہ چوکیدار، بس اتنی اہلیت ضرور رکھتے ہیں کہ جو کچھ دیکھا ہے اسے کہہ دیتے ہیں چنانچہ میں یہ تو نہیں کہہ سکتا کہ میں اصل میں، افسانہ نگار ہوں یا نقاد ہوں، البتہ اتنی بات مجھے معلوم ہے کہ میں لفظوں کو اس طرح جوڑ سکتا ہوں کہ تھوڑے بہت لوگ میری تحریر کو شروع سے آخر تک پڑھ لیتے ہیں..."

(دیباچہ: انسان اور آدمی)

"چاہے میری تحریریں تنقیدی ہوں یا نہ ہوں، میرے پاس کچھ پڑھنے والے ضرور موجود ہیں جنھیں یقین ہے مجھے لفظوں کو جوڑ کر ایک دلچسپ مرکب بنانے کا فن آتا ہے۔ اب یہ میرا فرض ہے کہ لفظوں کے ان مرکبات میں وہ تجربہ بھروں جو واقعی مجھے حاصل ہوا ہے اور اسے کسی لالچ یا خوف کی وجہ سے مسخ نہ کروں ورنہ پھر میں قاضی یا مفتی یا چوکیدار یا ادیب بن جاؤں گا اور اس گروہ سے خارج ہو جاؤں گا جس میں شامل ہو کر میں یہ محسوس کرتا ہوں کہ اتنا اطمینان مجھے کہیں اور نہیں مل سکتا۔" (ایضاً)

"چونکہ مجھے طرح طرح کی "پسندیوں" سے متعلق کیا جاتا ہے، اس لیے میں پڑھنے والوں کو اتنا اور بتا دیتا ہوں کہ نہ تو میں انہیں دیر کی طرف بلا رہا ہوں نہ حرم کی طرف۔ چند باتیں دیکھ کر یا

چند کتابیں پڑھ کر میرے اندر جو ردعمل پیدا ہوا ہے میں تو صرف اسے بیان کر رہا ہوں۔ یہ ردعمل دوسروں کے لیے کہاں تک قابل قبول ہے اس کا خیال رکھنا میرے لیے غیر ضروری ہے۔ بلکہ اگر میں اس کا خیال رکھ کے لکھنے لگوں تو میری حیثیت ایک لکھنے والے کی نہیں رہے گی، کچھ اور ہو جائے گی۔"

(ایضاً)

"مجھ میں تحقیق کی صلاحیت تو الگ رہی، مجھ میں تحقیق کا جذبہ تک نہیں میں تو کسی کتاب سے صرف ادبی اور فنی دلچسپی ہی لے سکتا ہوں۔"

(دیباچہ: انتخاب طلسم ہوشربا)

یہ میں بھی جانتا ہوں کہ روح عصر کے اظہار کے لیے سرسامی اور وحشیانہ الفاظ کی ضرورت ہے۔ لیکن پھر بھی میں اس مقولے کی سچائی محسوس کیے بغیر نہیں رہ سکتا کہ "دیوتا گہرائی چاہتے ہیں، روحانی آشوب نہیں" ـــ اور خصوصاً ادب کے دیوتا۔"

(اختتامیہ جزیرے)

"لیکن حقیقت یہ ہے کہ حسن معنوی ہو یا حسن صوری سب روح کے سانچے میں ڈھلتا ہے۔ کسی لکھنے والے میں سب سے بڑی چیز دیکھنے کی یہی ہوتی ہے کہ وہ کتنی گہرائی سے بول رہا ہے۔"

(ایضاً)

میرے دل میں اکثر یہ تمنا پیدا ہوتی ہے کہ کاش مجھے

فلابیر جیسا سخت اُستاد ملتا جو کبھی میرے لکھے ہوئے سے مطمئن ہی نہ ہوتا، بلکہ ہر دفعہ کاٹ پھینکتا اور پھر سے لکھواتا تب ممکن تھا کہ میں واقعی ادب کی تخلیق کر سکتا۔''

(ایضاً)

ہم لوگ زندگی کی بہ نسبت کتابوں سے زیادہ متاثر ہوئے ہیں میر، یہ نہیں کہتا کہ ہم نے روح عصر کی ترجمانی کی، ہم صرف اس روح کو نظر انداز کر گئے جو ماورائے عصر ہے۔''

(ایضاً)

میں نے یہ اقتباسات اس لیے دیے ہیں کہ جو بات عسکری کی تنقید کے سلسلے میں مجھے سب سے زیادہ نمایاں دکھائی دیتی ہے اسے میں نے دریافت نہیں کیا ہے، بلکہ خود عسکری نے جابجا اس کی جانب دوٹوک انداز میں اشارے کیے ہیں۔ عام نقادوں کے ہاتھ تنقید کی بے حرمتی ہی نے ان سے یہ بات کہلوائی کہ وہ خود کو نقاد تسلیم کرنے پر رضامند نہیں ہیں۔ کچھ ایسا ہی جذبہ میر صاحب پر بھی اس وقت طاری رہا ہوگا جب انھوں نے یہ تقاضہ کیا تھا کہ انھیں شاعرانہ کہا جائے کہ انھوں نے درد و غم لاکھوں کیے جمع تو دیوان کیا۔ عسکری علم یا علمی تحقیق کے دشمن نہیں تھے۔ ان سا باخبر اور مختلف علوم پر قدرت رکھنے والا نقاد جدید ادبی معاشرے میں دور دور تک دکھائی نہیں دیتا۔ جتنے پیچیدہ، گہرے اور بلیغ تجربوں کو جس حیرت خیز سہولت، صفائی اور اعتماد کے ساتھ عسکری نے سمجھا اور سمجھایا ہے اس کی مثال معاصر عہد میں مجھے اور کوئی نظر نہیں آتی۔ وہ شاید اُردو کے واحد نقاد تھے جو مغرب کے بڑے سے بڑے ادیب اور عالم سے برابر کی سطح پر گفتگو کر سکتے تھے اور مرعوبیت یا کسی چھچھلی خوش گمانی کے شائبے کے بغیر مشرق کی ذہنی، حسیاتی اور تہذیبی انفرادیت اور برگزیدگی پر اصرار کر سکتے تھے۔ اس معاملہ میں ہر چند کہ وہ کسی خانہ بندی کے قائل نہ تھے اور اپنی ادبی زندگی کے اوائل میں انھوں نے بہت وضاحت کے ساتھ یہ بات

کہی تھی کہ ''اگر ہمیں اپنے ادب کو انسانی ترکے کا ایک حصہ بنانا ہے تو ہم زیادہ عرصے تک اپنے آپ کو زمان و مکاں میں محدود نہیں رکھ سکتے۔ ادب میں ڈیڑھ اینٹ کی الگ الگ مسجدیں نہیں بن سکتیں۔ اگر ہم اُردو ادب میں صرف نئی نئی راہیں کھول دینے پر ہی پیشروؤں سے بلکہ ساری دنیا کے بڑے بڑے نثر نگاروں اور شاعروں سے اپنا مقابلہ کرنا پڑے گا۔ یہ کام آنے والی نسلیں تو خیر کریں گی ہی، مگر وہ ہمارے لئے بے فیض ہوگا۔ اس مقابلے اور موازنے سے پہلو بچانا گویا اپنے قد کو بڑھنے سے روکنا ہے'' یعنی جس وسیع تناظر میں عسکری نے اپنی ادبی روایت اور فنی اقدار کا جائزہ لیا ہے وہاں علاقائی نسلی، ملکی، تہذیبی، لسانی امتیازات کوئی معنی نہیں رکھتے۔ لیکن اسی کے ساتھ ساتھ یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ عسکری نے مشرق کی ذہنی اور تہذیبی انفرادیت بلکہ ان معاملات میں مغرب پر اس کی برتری کا تذکرہ جس شدومد کے ساتھ کیا ہے، بالخصوص گذشتہ پندرہ بیس برسوں میں، اس کے پیش نظر یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اپنے ادبی ذوق اور شعور کی تمام تر وسعت اور ہمہ گیری کے باوجود ہمارے معاصرین میں وہ شاید اپنی روایت کے سب سے بڑے مفسر اور عارف بھی تھے۔ اس ضمن میں بعض لوگ اس غلط نظری کے شکار ہیں کہ عسکری کے یہاں اپنی روایت کا شعور اس وقت رونما ہوا جب وہ ایک عمر ادب کی خاک چھاننے کے بعد مذہب اور عقیدے کی بھول بھلیاں میں گم ہوتے گئے اور اپنے ادب یا مشرق کے جذباتی، سرّی اور روحانی تجربوں سے جب ان کی دلچسپی کی نوعیت رفتہ رفتہ تبدیل ہوتی گئی۔ لیکن عسکری نے یہ بات اپنے انتقال سے کوئی پینتیس برس پہلے کہی تھی:

> ''جب ہم نے مغربی شعور کو قبول کیا تو واقعی ہم نے ایک قدم آگے بڑھایا تھا مگر یہ شعور خود اپنے ہاتھوں اپنا گلا گھونٹ رہا ہے۔ خود مغرب ایک نئے شعور کے لیے مضطرب ہے۔ مغربی ادب کی حالت دیکھتے ہوئے یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ اگر یہ شعور کوئی فراہم کرسکتا ہے تو چین یا ہندوستان۔''

(اختتامیہ: جزیرے)

''... اس ہماہمی او گہما گہمی میں ہم ایک بات اور نظر انداز

کر گئے ہیں، یعنی اُردو ادب کے روایتی دھاروں سے واقفیت
— موضوعات اور اسالیب بیان دونوں چیزوں سے متعلق۔''
(ایضاً)

کسی قوم کا ادب ان عناصر — اس مخصوص مزاج اور
فضا — کو پیش کرنے کی وجہ سے قابل قدر ہوتا ہے جو دنیا کی کوئی
دوسری قوم پیش نہیں کر سکتی۔ اور یہ مخصوص مزاج اپنی روح کو عوام کی
زندگی میں بسا لینے سے حاصل ہوتا ہے۔ اگر ہمیں دنیا کے ادب میں
اپنی جگہ بنانی ہے تو دنیا ہم سے وہ مانگے گی جو صرف ایک ہندوستانی
دے سکتا ہے۔ (ایضاً)

یہ الفاظ اس شخص کے ہیں جو ایک عرصے تک مغرب اور مغرب کے بھی زوال پرست رویوں کا علمبردار کہا جاتا رہا۔ جس طرح میراجی کی شاعری ترقی پسندوں کے لیے ایک انتہائی پریشان کن مسئلہ بن کر رہ گئی تھی اس طرح عسکری کی تنقید بھی سردار جعفری اور ان کے حلقے کے ادیبوں کے لیے ایک مسلسل آزمائش کی حیثیت رکھتی تھی۔ اور اس میں شک بھی نہیں کہ عسکری نے جس انتہا پسندانہ طریقے سے ترقی پسند افکار کا مذاق اڑایا وہ کہیں کہیں ایک غیر انسانی آہنگ اختیار کر لیتا ہے۔ ایک زمانے میں عسکری کے ان جملوں پر کہ ''اُن کی (ترقی پسندوں کی) اصطلاحیں اتنی مادیت آلود ہوتی ہیں کہ ان سے تانبے کے زنگ آلود پیسوں کی بدبو آتی ہے۔ اس لیے میں نے کمیونسٹوں کا اخبار تک پڑھنا چھوڑ دیا ہے کیونکہ دونّی میں تو ننگی تصویروں والا رسالہ آ جاتا ہے'' شدید ردعمل کا اظہار کیا گیا۔ واقعہ یہ ہے کہ عسکری کے اس نوع کے جملے ان کی سنجیدہ فکر سے زیادہ فقرے بازی اور چھیڑ چھاڑ کے اس میلان کی ترجمانی کرتے ہیں جس کی بنا پر ثقہ طبیعتیں ایک عرصے تک عسکری کے متین اور معقول رویوں کو بھی شبہے کی نظر سے دیکھتی رہیں اور خود عسکری نے بھی اپنے ایک معروف مضمون کا آغاز ان جملوں سے کیا کہ ''بعض حضرات کو مجھ سے شکایت ہے کہ یہ

اچھے خاصے علمی مضمون کو کرخنداروں کی زبان میں ادا کر کے مبتذل بنا دیتا ہے۔ خدا جانے ان بزرگوں کو میری ایک اس سے بھی زیادہ تشویشناک اور بنیادی ابتذال پسندی کا احساس ابھی تک کیوں نہیں ہوا۔ بڑے بڑے نظریوں اور مذاہب فکر پر غور کرتے ہوئے عام طور سے میں ان کے صحیح ترین تصور کے بجائے مقبول ترین تصور کو پیش نظر رکھا ہے'' اصل میں عسکری کی دلچسپی اولاً اس حیاتیاتی منظر سے تھی جسے بھانت بھانت کے تعصبات نے اخلاقی، مذہبی، سیاسی، اقتصادی اور تہذیبی انسان اس طرح بنایا کہ وہ اپنے آپ سے ہاتھ دھو بیٹھا۔ بس گذری ہوئی لکھو کھا صدیوں کے تجربات جو آدمی کی جان کے ساتھ لگے ہوئے ہیں اور کبھی کسی اضطراب آسا لمحے میں ایک برقی رو کی طرح جاگ کر اپنے ہونے کا احساس دلا دیتے ہیں۔ تہذیب اور ترقی کے خود ساختہ بتوں کی پرستش میں مگن معاشروں کے لیے بے معنی ہو گئے عسکری کہ تجربات کے معاملہ میں زمان و مکاں کے رسمی اور فروعی تعینات پر ہمیشہ شک کی نظر ڈالتے رہے۔ اس مسئلے پر اظہار خیال کرتے ہوئے اس حد تک جا پہنچے جہاں بحث نظریاتی دائرے میں داخل ہو گئی اور بعض نیک نفس بزرگوں نے ان پر کچھ اس قسم کے اعتراضات کیے جس کی مثال ہمیں اقبال پر سید دیدار علی شاہ کے اعتراضاف میں ملتی ہے جب کہ واقعہ یہ ہے کہ عسکری کے لیے یہ مسئلہ بنیادی طور پر نفسیات اور اخلاق کا تھا۔ انسان کے سلسلے میں رائج تصورات کا مذاق عسکری نے اس لیے اڑایا کہ ایک تو خود انہیں کے لفظوں میں '' انسان کے ایک مجرد مطلق تصور پر ایمان لانے کے بعد آدمی بے رحم ہو جاتا ہے۔ انفرادی معاملات میں بھی اور اجتماعی معاملات میں بھی کیونکہ بجزا ئی فائدے کے لیے حرام چیز کو بھی حلال کر دینے کا میلان ہر آدمی میں ہوتا ہے۔'' دوسرے عسکری کا خیال تھا انسان پرستی آدمی کو لطیف، وسیع اور گہرے تجربات کے صلاحیت سے عاری کر دیتی ہے اور نئے تجربات اس کے لیے اس بناء پر بے معنی ہو جاتے ہیں کہ جو چیز پہلے ہی سے مکمل ہے وہ کسی اضافے کی محتاج نہیں ہوتی نتیجہ یہ بھی ہوتا ہے کہ بقول عسکری انسان بننے کے بعد آدمی اخلاقی معیاروں سے آزاد ہو جاتا ہے کہ '' اخلاقی معیاروں کی ضرورت تو اس کے لیے ہوتی ہے جس کی شخصیت میں متضاد اور متناقص میلانات موجود ہوں اور ان میلانات میں سے بعض کو ابھارنا اور بعض کو دبانا لازمی ہو۔''

انسان پرستی فرد اور قوم دونوں کے معاملے میں بڑی حد تک خود پرستی مشیخت مآبی بن جاتی ہے۔ وہ اس طرح کہ انسان بجائے خود خیر مطلق ہے۔ صرف ماحول اسے بگاڑتا ہے۔ اگر ماحول کو خرابیوں سے پاک کر دیا جائے تو انسان مکمل ہو جائے گا۔ چونکہ کم سے کم نظریاتی طور پر ماحول کی خرابیاں روس میں دور کی جا چکی ہیں اس لیے روسی اپنے آپ کو ہر طرح سے مکمل انسان سمجھنے کا حق دار سمجھتے ہیں اور اسکولوں کے بچے غیر ملکیوں سے پوچھتے ہیں کہ صاحب آپ کے ملک میں ریل گاڑی ہوتی ہے؟

اور ——

''انسان'' اور ''انسانیت'' کے موجودہ تصورات سے بڑا ادب نہیں پیدا ہو سکتا۔ یہاں ایک بات کا فرق ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ تو مرے ہوئے اور زندہ سب آدمیوں اور ان کے اکٹھے سارے تجربات کے مجموعے کو بھی انسان یا انسانیت کہہ سکتے ہیں۔ ایسے لمحے ہر آدمی کی زندگی میں آتے ہیں جب وہ اپنے ذاتی تجربات کا دوسروں کے تجربات سے مقابلہ کرتا ہے۔ اپنے تجربات کو تھوڑی بہت تعمیم دیتا ہے۔ اپنے آپ سے پوچھتا ہے کہ ان تجربات کا مطلب کیا ہے۔ میں اور مجھ جیسے دوسرے آدمی کون ہیں، کہاں سے آئے ہیں، کدھر جا رہے ہیں؟ اس قسم کا تفکر آدمی کے اندر ہزار قسم کی شادمانیاں، ہزار قسم کی مایوسیاں، ہزار قسم کا استعجاب پیدا کر سکتا ہے۔ جب آدمی اس انداز سے سوچ رہا ہو تو ہم بڑے ٹھوس معنوں میں کہہ سکتے ہیں کہ وہ انسان یا انسانیت کے بارے میں سوچ رہا ہے۔ اس قسم کے تفکر سے آدمی بڑا ادیب بھی ہو یا قد آور نہیں بن سکتا۔

یہ افکار عسکری کے اپنے دماغ کی اپج بھی ہو سکتے ہیں کہ رہے ہوں لیکن اصل

بنیادوں تک؟ وہ بلاشبہ اوناموتو کی وساطت سے پہنچے تھے جس کی طرف عسکری نے انسان اور آدمی میں ایک سرسری سا اشارہ کیا ہے۔ اوناموتو کا خیال تھا کہ زندہ احسا اور تعلق کی باہمی پیکار اب اس موڑ تک جا پہنچی ہے جہاں مفاہمت کے راستے بند ہو چکے ہیں پس یہ تصادم ایک دائم اور قائم سچائی ہے اور اب اس کے سوا اور کوئی چارہ نہیں کہ انسان اس تصادم کے ساتھ زندگی بسر کرنے کا خود کو عادی بنالے۔ اس طرح وہ افسردگی کو بھی زندہ رکھ سکے گا۔ اوناموتو کے نزدیک اس افسردگی کا تحفظ اس لیے ضروری ہے کہ بالآخر اسی کی زمین سے ایک ہمہ گیر اخلاق کا انکھوا پھوٹتا ہے۔ پس یہ افسردگی مقدس ہے اور مثبت کہ اس کے بغیر انسان ہر نوع کی اخلاقی جدوجہد اور آرزومندی سے دور ہوتا جائے گا اور زندگی جیسی کچھ بھی ہے اسے بدلنے یا بہتر بنانے کی جستجو سے وہ ہاتھ دھو بیٹھے گا۔

یہاں ایک بار پھر اس غلط فہمی کا ازالہ ضروری ہے کہ عسکری انسان پرستی سے محض اس لیے گریزاں تھے کہ ادب میں کسی بھی طرح کی مقصدیت کو وہ عیب جانتے تھے اور ان کے اس رویے کی اساس ترقی پسند تحریک کے مقاصد و منہاج سے ان کی بیزاری یا سماج دشمنی کے جذبے پر قائم تھی بعض لوگوں کو عسکری کے یہ تمام مقدمات محض اس لیے ناقص دکھائی دیے کہ انسان اور آدمی کے خاتمے پر انھوں نے اسلام کے حوالے سے ایک بنا بنایا حل ڈھونڈ نکالا اور اس طرح مقصدیت کے جس طوق زریں کو وہ گلے سے نکال پھینکنے کے داعی تھے آخری کار اسی کی ایک بدلی ہوئی شکل انھوں نے قبول کرلی۔ اس سلسلے میں پہلی بات تو یہ ہے کہ عسکری نے اپنے تمام مقدمات کی بنیاد ہی اخلاقی معیاروں کو بنایا تھا اور اس مضمون کی اشاعت سے بہت پہلے بھی انھوں نے کہا تھا کہ:

> ''دراصل ہمارے نظامِ زندگی نے ہمارے اندر ایک زنانہ پن اور انفعالیت پیدا کردی ہے اور ہمارے وجود کی مرکزیت بالکل غارت ہو چکی ہے۔ اسی نسائیت نے ادب میں تاثریت کو پروان چڑھایا ہے۔ ہم زندگی کو ایک وحدت کی طرح سوچنے سمجھنے کی تاب نہیں رکھتے، ہمیں پینگ میں جھومتے رہنے کے لیے صرف ایک تاثر چاہیے ہم تاثر کی مدافعت نہیں کرتے، نہ جانچ پڑتال، ہر وہ

تاثر جو ہوا میں اُڑتا ہوا ہماری طرف آجائے ہم اُسے اپنے اُوپر مسلط
ہو جانے دیتے ہیں۔ ہم صرف ایک AEOTIAN HARP رہ گئے
ہیں کیونکہ تاثر اپنے انتہائی درجوں پر پہنچ کر AUTOMATISM
بن گئی ہے جو نہ صرف ادیب کی شخصیت بلکہ ادب اور انسانیت کے
لیے ایک مہلک خطرہ ہے ہم نے اپنے آپ کو محسوسات کی گذرگاہ
بن جانے دیا ہے اور ہمارے اندر تصادم باقی نہیں رہا...''

''آج کل اپنے آپ سے گہرے اور بنیادی اخلاقی
سوال پوچھنے لازمی ہیں۔ میں اس ضرورت سے واقف تو تھا۔ مگر تن
آسانی کی وجہ سے میں نے روحانی کاوش گوارا نہیں کی اور بڑے
بڑوں کا سر چکرا دینے والے ہمہ گیر سوالات سے جان چراتا
رہا۔ میں نے ہمیشہ روحانی سمجھوتے سے کام لیا ہے۔ یہ چیز اتنی
ضرر رساں نہ ہوتی اگر مجھے اخلاقی قدروں کی اہمیت کا احساس نہ
ہوتا...''

مسئلہ صرف یہ ہے کہ ادب میں اخلاق کی نوعیت اور عام سماجی اخلاق سے متعلق
تصورات کے فرق کو اگر سامنے نہ رکھا جائے تو بڑی مشکل پیش آئے گی۔ اُوپر جو اقتباسات
نقل کیے گئے، جزیرے کے اختتامیہ سے ماخوذ ہیں جس پر عسکری نے ۳رفروری ۱۹۴۳ء
کی تاریخ دی ہے۔ گویا کہ یہ بات انھوں نے اس وقت کہی تھی جب ان کے ادبی شعور نے
اظہار کے اولین دائروں میں قدم رکھا تھا۔ اس وقت تک عسکری کی جو ادبی تحریریں سامنے
آئی تھیں ان میں پھسلن، حرام جادی اور چائے کی پیالی جیسے افسانے بھی شامل ہیں۔ اب
اگر سماجی اخلاق کی ترازو پر ان افسانوں کو تولا جائے تو ادب اور اخلاق دونوں کا معاملہ کھٹے
میں پھنس جائے گا۔ عسکری کو خود بھی اپنے رویے کے اس اندرونی ''تضاد کا احساس تھا کہ ـــــ
''یہ جنسیاتی رجحان ہی ہے جس نے اکثر میرے افسانوں میں جھوٹے سُر FALSE TONES
پیدا کر دیے ہیں اور میری تکنیکی اور ہیئتی کوششوں کو کامیاب نہیں ہونے دیا ہے شاید رگوں
میں ٹھنڈک پڑنے کے بعد میں فن اور ہیئت کی طرف زیادہ کامیاب توجہ کر سکوں

گا ـــــ" لیکن اس کے ساتھ ساتھ انہوں نے یہ بھی کہا تھا کہ" چونکہ میرا ادبی سرمایہ زیادہ تر جنسی قسم کا ہے، اس لیے یہ بھی اندیشہ ہے کہ خون کا دباؤ اور اعصاب کا تناؤ کم ہو جانے کے بعد میں اچھا فن کار تو ہو جاؤنگا، مگر شاید پھیکا، پھسپھسا بھی رہ جاؤں گا۔" ان اعتراضات کی موجودگی میں عسکری کے معترضین کو یہ کہنے کے لیے کسی بیرونی شہادت کی ضرورت نہیں پیش آئی کہ ان کی انحطاط پرستی اور فحاشی فرائڈ اور لارنس سے ان کے ذہنی قرب کا فطری نتیجہ تھی۔ خود عسکری نے اپنے مضامین میں فرائڈ اور لارنس کا ذکر کہیں کہیں ایک ایسی کیفیت کے ساتھ کیا ہے جسے وجد آفریں ہی کہا جا سکتا ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ عسکری نے یہ بات بھی واضح کر دی ہے کہ انھوں نے نہ تو فرائڈ کو جنسیات کا ماہر سمجھ کر پڑھا تھا اور نہ ہی لارنس ان کے نزدیک محض سفلہ جذبات کا ترجمان تھا۔ فرائڈ کے نفسیاتی تحلیل کے تصور سے عسکری کی دلچسپی کا سبب یہ تھا کہ اس کی مدد سے انسان اپنے غیر شعوری دکھوں کو شعوری دکھوں میں تبدیل کر سکتا ہے اور یہی رمز انسان کے سارے فلسفے اور ادب کی بنیادی صداقت ہے پھر فرائڈ نے جنس کے علاوہ لاشعور، انا، فوق الانا اور حقیقت کے متعدد منطقوں کو بے نقاب کرنے کی سعی بھی کی تھی اسی طرح بقول عسکری لارنس کے یہاں انسان کے تنہائی کا جو ہیبت ناک تصور ملتا ہے اس کی مثال شاید کسی دوسرے ادیب کے یہاں شدت کے اس نقطے پر نہیں نظر آتی۔ اس سے قطع نظر عسکری نے بہت واضح الفاظ میں یہ بات بھی کہی ہے کہ گندی سے گندی بات اچھے سے اچھا ادب بن سکتی ہے مگر جنسیت سے مغلوب ہو کر بڑا ادب نہیں پیدا کیا جا سکتا۔ کیونکہ بڑے ادب کی پیدائش کے لیے ہر قسم کا نسائی اور مجہول انفعال ایک رکاوٹ ہے، اور خصوصاً جنسی جذبے کے سامنے انفعال۔" دراصل ادب میں اخلاق کے مسئلے کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ پہلے گناہ اور بدی کی حقیقت کو بھی سمجھ لیا جائے۔ ایک کے آئینے میں ہی دوسرے کا انعکاس ہوتا ہے۔ شاید اسی بات کو فراق نے یہ کہہ کر سمجھانا چاہا ہے کہ اخلاق کا پودا خشک اعمال کے ادسر میں نہیں اُگتا۔

اسے اپنے نشونما کے لئے دریائے معاصی کے ساحلوں کی نم آلود زرخیز مٹی چاہیے۔

اب آیئے دوسرے مسئلے کی طرف۔ عسکری کی مشرقیت کا کچھ ذکر اوپر آ چکا ہے۔ انیسویں اور بیسویں صدی کے متعدد کشادہ ذہن مشرقیوں کی طرح عسکری کی مشرقیت نے

بھی مغرب اور مشرق کے ایک ہمہ گیر اور بسیط شعور کی وساطت سے اپنی تشکیل کی تھی۔ انھوں نے اس امر کا اعتراف کیا ہے کہ اردو ادب کے بارے میں انھوں نے اگر کوئی سمجھ بوجھ کی بات کی ہے تو صرف اس لیے کہ انھوں نے مغرب کے لوگوں سے چند امتیازات سیکھے تھے۔ لیکن اسی کے ساتھ ساتھ انھوں نے مغرب کے ذہنی، جذباتی اور تہذیبی رویوں کو اپنی تنقید کا ہدف بھی بنایا اور اس عمل میں بھی عسکری کی سب سے بڑی توانائی وہ آگہی تھی جو انھیں مغربی تمدن اور علوم کے وسیلے سے حاصل ہوئی تھی۔ اپنے ایک مضمون (مشرق ومغرب کی آویزش اُردو ادب میں، اشاعت ۱۹۶۰ء) میں عسکری نے یہ نقطۂ نظر پیش کیا کہ مشرق میں چونکہ ہر طرح کے اسالیب فکر اور تجربات کو قبول کیا گیا ہے۔ اس لیے مغرب کی بہ نسبت مشرقی ادبیات کی فضا زیادہ کشادہ اور آزاد ہے۔ اس آزادی کا سبب یہ ہے کہ مشرقی عقیدے کے مطابق حقیقت کے تمام درجات ایک ہی بنیادی حقیقت (حقیقت اولیٰ) سے مربوط ہیں اور عالم کثیف کا پست ترین درجہ بھی حقیقت عظمیٰ سے منسلک ہے۔ انسان اور آدمی کے اختتامی جملوں میں عسکری نے یہ بات کہی تھی:

اسلام نے دل خوش کن باتوں سے کہیں زیادہ اصلی زندگی کی حقیقتوں کی طرف توجہ کی ہے۔ اسلام آدمی کی شخصیت کے متضاد اور متناقص مطالبات سے گھبرایا نہیں۔ اس نے کبھی آنکھ چرانے کی کوشش نہیں کی بلکہ ہر تقاضے کو اس کی واجب جگہ دی ہے۔ جس طرح آدمی کی زندگی میں الم اور نشاط دونوں کی جگہ ہے، دونوں کا جواز ہے، اسی طرح اسلام نے بھی دونوں تصورات کی گنجائش رکھی ہے۔ انسان کو ظالم اور جاہل بھی کہا ہے اور اس کی خوبیوں کو سراہا بھی ہے۔

اسلامی ادب کے سوال پر عسکری اور فراق میں جو طول طویل بحثیں ہوئیں (من آنم میں فراق کے خطوط) اگر ان کے ساتھ ساتھ انتقال سے کچھ ہی دن پہلے عسکری نے محراب میں شائع ہوئے مضامین اور تبصروں کو بھی سامنے رکھا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ عسکری کی مشرقیت کا یہ بُعد ان کی عمر کے آخری چند برسوں میں ہر چند کہ کچھ زیادہ نمایاں اور باضابطہ طریقے سے روشن ہوتا گیا مگر اس کے عناصر شروع ہی سے ان کی تحریروں میں موجود تھے۔ اخلاق کے سلسلے میں ان کے خیالات اسی بُعد سے ہم رشتہ ہیں۔ ''مشرق

"مغرب کی آویزش اُردو ادب میں" کا خاتمہ عسکری نے لارنس کے ان دو اقتباسات پر کیا تھا کہ "مشرق کے لیے نئی زندگی حاصل کرنے کا صرف ایک ہی طریقہ رہ گیا ہے اور وہ یہ کہ مشرق پہلے تو مغرب کو پوری طرح اپنے اندر جذب کرے اور پھر اپنا راستہ خود ڈھونڈے" نیز یہ کہ "اگر مغرب میں کوئی جاندار ادب پیدا ہوا تو وہ انسانوں کے باہمی تعلقات کے بارے میں نہیں ہوگا بلکہ انسان اور خدا کے باہمی رشتے کے بارے میں ہوگا۔" اس طرح مشرق، مشرقیت، اسلام عسکری کے نزدیک عقائد اور تعصبات سے زیادہ فکر اور احساس کے اسالیب کی حیثیت رکھتے تھے۔ انہوں نے چونکہ تمام افکار اپنے نجی تجربات کے حوالے کے ساتھ پیش کیے، اور یہی ان کی تنقیدوں کے آپ بیتی ہونے کا بنیادی سبب ہے، اس لیے مشرق اور علی الخصوص مسلمانوں کے تہذیبی اور روحانی مسائل کا ذکر بھی انھوں نے تواتر کے ساتھ کیا۔ ان کے نزدیک حال ہی کی ایک جہت تھا پس طلسم ہوشربا کی اہمیت بھی عسکری کی نظروں میں صرف اس بنا پر نہ تھی کہ اس کے صفحوں میں اُردو نثر نگاری اور افسانہ نویسی کے بعض بہترین نمونے موجود ہیں" بلکہ اس لیے بھی تھی کہ:

> "اس کتاب میں ہند اسلامی تہذیب اور مزاج کے چند خصوصی مظاہر بھی نظر آتے ہیں یہ صرف ماضی کا ادب نہیں ہے بلکہ جب تک ہندو پاک برصغیر میں بسنے والی مسلمان قوم تخلیقی طور پر زندہ ہے اور اپنی تخلیقی روح سے آگاہی حاصل کرنا چاہتی ہے اس کتاب کا تعلق ہمارے حال سے قائم رہے گا۔"

جو حضرات عسکری کی مذہبیت یا ادب کے اخلاقی رول پر عسکری کے اصرار اور ترقی پسند تصورات سے وابستہ مقصدیت میں مماثلت کو بنیاد بنا کر عسکری کے تضاد و تناقص پر زور دیتے ہیں انھیں یہ بھی سوچنا چاہیے کہ بات اگر اتنی ہی سہل ہوتی جیسی کہ انھیں دکھائی دیتی ہے تو پھر ترقی پسند حلقوں میں مذہب پر فرد جرم عاید کیے جانے کا جواز کیا ہوتا۔ مقصدیت کوئی بندھا ٹکا فارمولا نہیں ہے نہ یہ کہنے سے کام چل سکتا ہے کہ سماجی مقصدیت سے انکار اور شعر و ادب کے جمالیاتی خط کا اقرار بھی ایک طرح کی (سیاسی، غیر سیاسی) مقصدیت ہے۔ تنقید میں ہمیں جو تضاد دکھائی دیتا ہے بیشتر اسی تعمیم زدگی کا نتیجہ ہے۔

عسکری باضابطہ نقاد سے زیادہ ایک ادبی مفکر تھے۔ ان کے وہی مضامین اہم اور دلچسپ ہیں جن میں انھوں نے اصولی بحثیں اٹھائی ہیں۔ تجزیے کے معاملے میں وہ چند ایک مضامین کو چھوڑ کر بالعموم خام نظر آتے ہیں اور کہیں کہیں تو مضحک مجھے عسکریؔ کی اس قسم کی تحریریں کہ:

> ''ساں ما، ساماں! فی فرتیل زیلو'' میں ! یہ ایک حسرت بھری آہ اور کسی چیز کے کھو جانے کا افسوس ہے۔ کسی انجانی سرزمین میں داخل ہونے کا تحیر اور خوف بھی اس میں شامل ہے۔ ''فرتیل'' میں ''ز'' اور ''ت'' کی آواز بتا رہی ہے کہ وہ عدم کی دنیا میں پہونچنے کے بعد بھی کسی ٹھوس چیز کو اپنی گرفت میں رکھنا چاہتا ہے، خواہ وہ کتنی ہی لطیف کیوں نہ ہو (یہ ''ل'' کی آواز سے ظاہر ہوتا ہے) آخری لفظ ''زیلو'' سے پتہ چلتا ہے کہ ٹھوس چیزوں سے اس کا تعلق باقی نہیں رہ سکتا اور انھیں ترک کرنا پڑے گا۔ یہ لفظ (زیلو) ایسا ہے جیسے کوئی چیز ہاتھ سے نکل گئی ہو۔ یا پھر ایک آہ ہے۔ غرض کچھ اس قسم کی چیز ہوتی ہے میلارمےؔ کی نظم ''
>
> (تنقید کا فریضہ: ستارہ یا بادباں)

پڑھ کر ہنسی آتی ہے عسکریؔ اپنے اس اصرار کے باوجود کہ ادب میں ان کی دلچسپی صرف فنی تھی۔ دراصل رویوں اور انسانی تجربات کے نفسیاتی، جذباتی اور تہذیبی انسلاکات کے نقاد تھے۔ اپنے ادبی شعور کی تربیت و تشکیل کے دور میں جو دو اثرات ان کی شخصیت پر حاوی رہے وہ ان کے دو اساتذہ پروفیسر ایس۔ سی۔ دیب اور فراق صاحب کے تھے۔ دیبؔ صاحب اگر ان منتخبات میں تھے جن سے اعلیٰ تعلیمی اداروں میں علم کے وقار و اعتبار میں اضافہ ہوا تو فراقؔ صاحب ذہانت، طباعی اور نکتہ رسی کے اس گوہر نایاب کے امین ہیں جو صرف کتابوں میں نہیں ملتی۔ عسکری نے اپنی بصیرت کے ان سرچشموں کا تعارف ان الفاظ میں کرایا تھا کہ:

ان کی (دیبؔ صاحب) تقریروں سے جو کچھ میں نے سیکھا اس کا تو ذکر ہی کیا!

قدیم ادب کی جلیل القدر ہستیوں کا ذکر کرتے ہوئے ان کی آنکھوں اور چہرے کی چمک، ابرو کا نیا نشانہ تناؤ اور تقدس و احترام کے مذہبی جذبے سے آواز کی تھرتھری کہ جب خود ان کی ذات عظمت و رفعت اخذ کرتی ہوئی معلوم ہوتی تھی ـــ صرف ان ہی چیزوں نے میرے لاتعداد شبہے اور کج خیالیاں زائل کر دیں۔ اور یہی کچھ میں حضرت فراقؔ گورکھپوری کے متعلق کہہ سکتا ہوں جو آج بھی اس جنس گراں کی پرستش کر سکتے ہیں جس کا بازار میں کوئی خواہاں نہیں۔

واقعہ یہ ہے کہ عسکری کی پوری شخصیت شعور کے ان دو ربظاہر مختلف آنے والے دائروں میں ایک ساتھ گردش کرتی ہے۔ وہ اپنے علم اور آگہی کو ادبی ذوق اور تحسین کی دنیاؤں تک اس طرح لے گئے کہ ان کے نظام میں کوئی خلل واقع نہ ہو سکا۔ دوسری طرف انھوں نے ادب کے مطالعے کو کسی تاثراتی نقاد کے برعکس اس روشنی، گہرائی وسعت اور دقیقہ شناسی کے موڑ تک پہونچایا جہاں مختلف علوم، فنون اور ذہنی و حسی تجربات کی پیچیدہ راہیں ایک طویل اور کشادہ شاہراہ میں مدغم ہو جاتی ہیں۔ وہ نہ تو صرف فنی مسائل کے نقاد تھے نہ خالص ذہنی مسائل سے سروکار رکھتے تھے۔ نطشے کی طرح اپنی تحریروں میں عسکری نے اپنے پورے وجود کو سمو دیا ہے۔ ایسا نہ ہوتا تو نہ تو عسکری اتنے پیچیدہ نظر آتے نہ اس درجہ متنازعہ فیہ۔

☆☆

سلیم احمد کی یاد میں

اپنے زمانے سے سلیم احمد کے تعلق کی نوعیت بیک وقت حریفانہ بھی رہی، دوستانہ بھی۔ بعضوں کو وہ اپنے زمانے سے بہت آگے نظر آئے کہ انہوں نے ایسی باتیں بھی کہیں جو ادب اور تہذیب اور زندگی کے روایتی اسالیب پر ایک کاری ضرب کی حیثیت رکھتی ہیں۔ دوسری طرف ایسے زمانہ شناس اصحاب کی بھی کمی نہیں جو سلیم احمد کو نئے دور کا پرانا آدمی سمجھتے ہیں اور واقعے پر چیں بہ جبیں ہوتے ہیں ع کہ اکبر نام لیتا ہے خدا کا اس زمانے میں۔ گہرا آدمی شخصیت کے اظہار کی کئی سطحیں رکھتا ہے اور ایک ساتھ کئی سمتوں میں سفر کرتا ہے۔ یہ سطحیں اور سمتیں لازمی طور پر ایک دوسرے سے ہم آہنگ نہیں ہوتیں۔ ایک دوسرے سے ٹکراتی اور ایک دوسرے کو کاٹتی بھی ہیں۔ وہ لوگ جو کسی مظہر کو سہل پسندانہ نظر سے دیکھنے کے عادی اور بصیرت کے یک رخے پن کا شکار ہوتے ہیں، اس نوع کی صورت حال میں بہت جلد ایک اندرونی تضاد دریافت کر لیتے ہیں۔ چنانچہ سلیم احمد کے سلسلے میں بھی زندگی اور وجود کی حقیقت سے طالب علمانہ سروکار رکھنے والے حضرات نے سلیم احمد میں ایک دوہری شخصیت یا باطنی تصادمات کا سراغ بڑے طمطراق کے ساتھ لگایا ہے۔ سلیم احمد پر اس قسم کے اعتراضات وارد کیے ہیں کہ ان کے فکری ضابطوں کی جہت متعین نہیں تھی یا یہ کہ سلیم احمد اپنے آپ کو عمر بھر دریافت نہ کر سکے۔ اس قبیل کے معترضین کا رویہ بنیادی طور پر سطحی اور ابتذال آمیز ہوتا ہے اور اپنے مزاج کی سکہ بندی کے سبب ان کی سمجھ میں یہ عام سی بات بھی نہیں آپاتی کہ دوہری شخصیت بہر حال اور بہر صورت اکہری شخصیت کے مقابلے میں زیادہ وقیع اور زیادہ بامعنی ہوتی ہے۔ ہر دوہری شخصیت Split نہیں ہوتی۔

پھر سلیم احمد تو اپنے شعور کے ابتدائی مراحل سے لے کر اپنی آخری سانسوں تک اسی کوشش میں مصروف رہے کہ ہستی کے تضادات میں (بشمول اپنی ذات کے) کسی طرح ایک وحدت کا سراپا سکیں۔ کیا ادب اور کیا زندگی، تخلیقی اور فکری اظہار کی ہر جولانگاہ میں، صورتوں اور سمتوں کی رنگارنگی کے باوجود وہ ایک بنیادی تسلسل کی جستجو کرتے رہے۔ یہی وجہ ہے کہ اپنی روایت کے ادراک وعرفان کی جو گھنی اور پر پیچ فضا ہمیں سلیم احمد کے گرد پھیلی ہوئی دکھائی دیتی ہے، وہ ایک عسکری صاحب کے استثناء کے ساتھ اردو کے کسی اور ادیب کا شناس نامہ نہ بن سکی۔ عسکری صاحب کی طرح، سلیم احمد کے پورے تنقیدی نظام کی اساس بھی روایات کے اسی تصور پر قائم ہے۔

عسکری صاحب کے ابتدائی مضامین میں مغربی دانشوروں اور فرانسیسی شاعروں اور ادیبوں کے بے افراط حوالوں نے سادہ لوح قارئین کو اب تک اس دھوکے میں مبتلا کر رکھا ہے کہ انھوں نے ایک عمر مغربی جہانوں کی سیر (عشق بتاں) میں گزاری تب کہیں جا کر اپنی مشرقیت تک پہنچے۔ (آخری عمر میں کیا خاک مسلماں ہوں گے)۔ حالاں کہ واقعہ اس کے برعکس ہے۔ جزیرے کا اختتامیہ اور ۴۷ء سے بھی پہلے ساقی میں شائع ہونے والے جھلکیاں کے کالم پڑھتے پڑھتے وقت کی رائگی تک دیکھ جائیے، عسکری صاحب کے ادبی اور تہذیبی شعور کے تسلسل کی ڈور کہیں ٹوٹتی ہوئی نظر نہ آئے گی۔ مزید برآں، یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ ادب و تہذیب کے حوالے سے مشرق کا مفہوم محض ایک مخصوص طبعی اور جغرافیائی لینڈ اسکیپ یا چین، جاپان، عرب، ایران یا ہندوستان اور پاکستان کے بیرونی مظاہر و مناظر کا پابند کبھی نہیں رہا مشرق کی روح متعدد مغربیوں میں بھی جنھوں نے ارض مشرق سے کبھی کوئی مادی اور جسمانی علاقہ روا نہیں رکھا لیکن جن کے احساس و ایقان کی دنیا روح مشرق کے خوابوں اور طلسمات سے ہمیشہ آباد رہی۔ ایسے مغرب آثار مشرقیوں کے وجود کی خبر اقبال کو بھی تھی اور محمد حسن عسکری کو بھی اور ان کا سلسلہ اٹھارویں صدی کے صنعت آزمودہ انگلستان سے لے کر فرانس، جرمنی اور عالم افرنگ کے دوسرے دیاروں تک پھیلا ہوا تھا۔

سلیم احمد عسکری صاحب کی معیت میں آگہی کے اس موڑ تک پہنچتے جہاں ایک

نئی مشرقیت کے خدو خال ابھرے اور ان کا تعارف مغرب زندگی کے ہجوم میں گھرے ہوئے ایک نئے طرزِ احساس سے ہوا۔ یہ طرزِ احساس حیات و کائنات اور اسکی صداقتوں کے تئیں ایک نئے جمالیاتی اور ذہنی رویئے سے عبارت تھا۔ اوّل اوّل سلیم احمد نے اس رویئے کی نشاندہی ادبی اقدار کے واسطے سے کی، کچھ تو اس لیے، کہ ادبی اقدار کی اصطلاح بہت وسیع و بسیط تھی، کچھ اس لیے کہ علی گڑھ تحریک انجمن پنجاب اور تہذیبی نشاۃ ثانیہ کے مقبول تصورات میں قدروں کے دفاع کی صورت حال کچھ اور تھی۔ سرسید سے سلیم احمد کا اختلاف دراصل ان بزرگوں کے مقاصد و نہاج کے طاقت کے اعتراف کا ہی زاییدہ ہے۔ زندگی کے آخری لمحوں میں بھی یہ مایوسانہ اضطراب سلیم احمد کے شعور کا تعاقب کرتا رہا کہ مسلمانوں کی تشکیل جدید کے عمل میں انیسویں صدی کے مصلحین کی تمام تر مخلصانہ جد وجہد کے باوجود کہیں کوئی خامی ضرور راہ پا گئی تھی۔ ایسا نہ ہوا ہوتا تو اپنے قومی اور تہذیبی تشخص کے مسئلے نے فی زمانہ یہ شکل نہ اختیار کی ہوتی جس سے علی الخصوص پاکستانی اہل قلم دوچار ہیں۔ وہ حال جس کی تعمیر ماضی کے ملبے پر ہو اسی نوع کی الجھنیں پیدا کرتا ہے۔ چنانچہ عسکری صاحب کی طرح، سلیم احمد نے بھی نشاۃ ثانیہ کی صدی کو پھلانگ کر ماضی کی اس لہر کو پکڑنا چاہا جو اپنی روایت کے تسلسل میں ہمارے یقین کو قائم رکھ سکے، جو قدیم و جدید کی مصنوعی خانہ بندی کو ختم کر سکے اور جو ہمارے اجتماعی حافظے کی بازیافت کا ذریعہ بھی بن سکے۔ عسکری صاحب نے ہندوستانی نشاۃ ثانیہ کے ترجمان کو مغرب کے سحر میں گرفتار دیکھا تو خود اہل مغرب میں شامل مشرقیوں کی شناخت اور تفہیم میں لگ گئے اور مغربی دنیا کے جدید دور میں اپنے ماضی کی مماثلتیں ڈھونڈ نکالیں۔ کرکے گور، ارنس، صنعتی انقلاب کی یورش سے سراسیمہ انگلستان کے رومانوی شعراء، دور انحطاط کے فرانسیسی اشاریت پسند اسی ماضی کے نشانات تھے۔ ان کا زمانی اور مکانی منطقہ مختلف تھا لیکن ان کے تصورات کی جڑیں ان ہی جذباتی، ذہنی اور تہذیبی قدروں سے منسلک تھیں جن کی تجدید مشرق و مغرب دونوں کی نجات کا واحد وسیلہ تھی۔ عسکری صاحب کے لیے اس تلاش کا سب سے بڑا انعام یا حاصل الحصول رینے گینوں کی ذات بن گئی۔ ان سے پہلے اقبال کی تلاش کا بھی طور نطشے، برگساں اور کانٹ سے اقبال کی شناسائی اور رابطوں کا سبب ٹھہرا تھا۔ اس طرح سلیم احمد نے

تلاش کا یہ سفر نسبتاً آسان ہو گیا تھا۔ عسکری صاحب سے ارادت وعقیدت کے نتیجے میں سلیم احمد نے ان کے دریافت کردہ نتائج کو اپنا رہ نما بنایا۔ فصوص الحکم سبقاً پڑھی اور ذہین شاہ تاجی سے ہوتے ہوئے بالآخر اس ذہنی اور جذباتی مرکز تک پہنچے جہاں ایک نئی مشرقیت کی تشکیل وتعمیر کا سامان بکھرا ہوا تھا۔

یہ مشرقیت زندگی اور زندگی کی طرف ہمارے رویوں کے ایک ایسے اسلوب کی حیثیت رکھتی ہے جو نہ تو کلیتاً قدیم کہا جا سکتا ہے نہ یکسر جدید۔ اسے زمین ملی زمانے، حیات اور کائنات کی وحدانیت کے تصور میں چنانچہ اسے کسی قسم کی ذہنی یا جذباتی مراجعت سے تعبیر کرنا بہت بڑی غلطی ہوگی۔ اس غلطی کا ارتکاب اچھے بھلے ہوش مند لکھنے والوں نے اقبال کے مطالعے میں بھی کیا ہے اور اس کے قہر سے محمد حسن عسکری صاحب یا سلیم احمد بھی محفوظ نہیں رہے۔ خود سلیم احمد نے عسکری صاحب کو ایک روحانی سفر کا استعارہ کہا تھا جس کے دوران بقول سلیم احمد ایک بہت بڑی تبدیلی کے آثار بھی نمودار ہوئے ''محمد عسکری، آدمی یا انسان'' کے ابتدائیے میں سلیم احمد کے یہ الفاظ بھی شامل ہیں:

''اردو ادب نے مغربی ادب کے بارے میں جو دو چار باتیں سیکھی ہیں، وہ عسکری صاحب کے ذریعے سیکھی ہیں اور عسکری صاحب نے مغربی ادب کے جو نام متعارف کرائے تھے وہ ابھی تک ہمارے ذہن کا واحد اثاثہ ہیں۔ لیکن اس کے بعد عسکری صاحب کی زندگی اور شعور میں ایک بہت بڑی تبدیلی ہوئی۔ وہ مغرب کے خلاف ہو گئے اور پیروی مغرب کو ایک سعی لاحاصل سمجھنے لگے بلکہ اس کے ہر اثر کو رد کرنا ان کی زندگی کا مشن بن گیا۔ انھوں نے ہمیں جس ادب کی پرستش سکھائی تھی، ایک وقت آیا جب انھوں نے اسے ''سڑک کا غل غپاڑہ'' کہہ کر مسترد کر دیا اور جن بتوں کو انھوں نے سب سے اونچے سنگھاسنوں پر بیٹھایا تھا خود اپنے ہاتھوں سے انھیں توڑنے پھوڑنے لگے۔ یہ تبدیلی عسکری صاحب میں کیوں آئی۔ کیا یہ ان کے سفر کا لازمی حصہ تھی۔ کیا ان کے تجربات اور شعور کی نوعیت ایسی تھی کہ وہ اس منزل پر پہنچے بغیر نہیں رہ سکتے تھے یا پھر کوئی ایسی تبدیلی تھی جو محض اتفاقات سے پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ سب باتیں ہمارے سمجھنے کی ہیں۔ عسکری صاحب کی تبدیلی کی نوعیت اور اس کی معنویت کو سمجھے بغیر ہم زندگی اور عصر حاضر کی ایک بہت بڑی

آگہی سے محروم رہیں گے۔" میں اتنا خوش فہم نہیں ہوں کہ عسکری صاحب سے سلیم احمد کے مقابلے میں اپنی (یا کسی اور کی واقفیت) کو زیادہ سمجھ بیٹھوں۔ البتہ عصر حاضر کی جس بڑی آگہی پر سلیم احمد نے زور دیا ہے اس کے سلسلے میں یہ کہنا شاید درست نہ ہوگا کہ عسکری صاحب کے شعور میں اس آگہی کے نشانات تبدیلی کے ایک مرحلے سے گزرنے کے بعد پیدا ہوئے۔ عسکری صاحب کی ابتدائی تحریروں میں یہ قدرے دبی دبی سی تھی، ہر چند کہ اپنے ہونے کا احساس دلاتی تھی۔ آخر دور کی تحریروں میں اس کمی کا نسبتاً زیادہ نمایاں ہونا کسی بڑی تبدیلی کے بجائے، دراصل ابتدائی مفروضوں کی توسیع اور اس کی ضابطہ بندی کا نتیجہ تھا۔ اسی کے ساتھ یہ بھی ہوا کہ حوالے بدل گئے، مگر محور وہی رہا۔ مغربی دانشوروں اور حکما، کی جگہ اب مشرقی عالموں، مفسروں، فقیہوں، صوفیوں یا ایسی کتابوں نے لے لی جو مشرقی روایات اور تصورات کے حدود کی پابند تھیں۔ جس طرح اقبال کی مشرقیت جرمن اثبات پسندوں اور مغربی فلاسفہ کے پیدا کردہ جہان معنی کی سیر کے بعد اپنے مخصوص علمی، تہذیبی اور تاریخی ورثے کے ایک نئے ادراک تک پہنچی تھی، اسی طرح عسکری صاحب نے بھی بعض مغربی ادیبوں اور عالموں کے یہاں اس مشرقیت کی آہٹ محسوس کی تھی جس کا ایک مبہم خاکہ ابتداء ہی سے ان کے ذہن میں موجود تھا۔ یہ خاکہ مکمل اس وقت ہوا جب، عسکری صاحب نے مشرق کے متصوفانہ ادب اور اس کے فکری پس منظر کا مغرب و مشرق کی آویزش کے تناظر میں ذرا تفصیل سے جائزہ لیا۔ اقبال نے تو مغرب کے ایک شاعر کا ذکر کرتے ہوئے یہاں تک کہا تھا کہ اس کے جسم میں مشرقی روح حلول کر گئی ہے (دیباچہ پیام مشرق)۔ اقبال اور محمد حسن عسکری دونوں کا سب سے بڑا اوصاف یہ ہے کہ انہوں نے انسانی تاریخ کے ماضی اور حاضر کے حوالے سے مغرب و مشرق کو سمجھنے کی جستجو کی۔ چنانچہ دونوں کے قیاسات اپنی منطقی بنیادیں بھی اپنے ساتھ لائے۔ علاوہ ازیں دونوں نے نہ تو مشرق کو جوں کا توں قبول کیا نہ مغرب کو تمام وکمال رد کیا۔ دونوں کے اکتسابات کی نوعیت انتخابی ہے، اسی لیے دونوں کی مشرقیت ایک ساتھ دو سطحوں پر خود کو منکشف کرتی ہے۔ ایک تو عقاید اور مسلمات کی سطح جو اختصاص کا پہلو رکھتی ہے اور جس کا خطاب عالم اسلام سے ہے دوسری بہ حیثیت مجموعی انسان کی روحانی، ذہنی اور جذباتی واردات کی سطح جس کی

نوعیت عمومی ہے اور جسے سمجھنے کے لیے عقاید وایقانات کی کسی مخصوص حد کو قبول کرنے کی شرط لازم نہیں آتی۔

سلیم احمد نے اپنا سفر ثانی الذکر نقطے سے شروع کیا تھا ان کی جس کتاب نے سب سے پہلے ان کے بارے میں بحث کا دروازہ کھولا وہ نئی نظم اور پورا آدمی ہے۔ اس کتاب کا تعارف اردو والوں سے ایک واقعے کے طور پر ہوا۔ پورے آدمی کا تصور، اس کتاب کی اشاعت کے وقت تک، سلیم احمد کے ذہن میں جدید نفسیات (بالخصوص فرائڈ) کے واسطے سے مرتب ہوا تھا۔ مولانا روم کے اس ارشاد کہ ''اصل تہذیب احترام آدمی ست'' تفسیر وتوجیہہ کا مرحلہ تو بعد میں آیا اور اسکو غذا عسکری صاحب کی ان تعبیروں سے ملی جنہیں عسکری صاحب کے مضمون ''مشرق ومغرب کی آویزش'' میں بنیادی دفعات کے طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ اس سے پہلے سلیم احمد کا سارا زور ادبی اقدار پر تھا۔ سرسید اور اکبر کے مطالعوں میں ان اقدار کا رخ تہذیبی مسائل کی طرف مڑ گیا تھا۔ اب عسکری صاحب کی طرح سلیم احمد نے بھی اخلاقیات کی بحث چھیڑ دی اور قصہ ادب کی اقدار سے انسانی سائکی اور وجود سے وابستہ سوالات تک جا پہنچا۔ حجابات سے انکار اور امتناعات سے گریز کا ایک راستہ جدید نفسیات نے دکھلایا تھا۔ ایک اور راستہ مشرق میں مروج حقیقت کے ہمہ گیر تصور سے نکلا۔ اس کے مطابق ہستی کا ہر مظہر، وہ ارفع واعلیٰ ہو کہ ادنیٰ وپست، ان دونوں کا تعلق ایک ہی حقیقت سے تھا۔ متصوفین کی اصلاح میں یہ حقیقت، حقیقت اولیٰ تھی، تمام انسانی تجربوں کا محور ومخزن۔ اس حقیقت کے درجات تو قائم کیے جا سکتے تھے۔ لیکن ان کی اصل ایک ناقابل تقسیم اکائی تھی۔ عسکری صاحب کا یہ اقتباس دیکھیے:

> مشرق کے نظام اقدار میں اس عرفان کا درجہ سب سے بلند ہے۔ انسان کا سب سے بڑا فریضہ یہ ہے کہ وہ حقیقت کو پہچانے اس لیے جو انسانی سرگرمی ہمیں حقیقت کے جتنے قریب لائے گی وہ اتنی ہی قابل قدر ہوگی، اور جتنی دور لے جائے گی قدر وقیمت میں اتنی ہی کم ہوتی جائے گی۔ مشرق میں ساری انسانی سرگرمیاں چاہے وہ خارجی ہوں یا داخلی، اسی پیمانے سے ناپی گئی ہیں۔

(مغرب اور مشرق کی آویزش، اردو ادب میں) سلیم احمد نے اس طرز نظر کی مدد

سے حالی اور سرسید کے اصلاحی میلانات اور ترقی پسندوں کی مقصدی جمالیات، دونوں کا مذاق اُڑایا۔ اور تو اور اقبال بھی اس تصور کی ضرب سے نہ بچ سکے۔ حالی کی نیچرل شاعری اور ترقی پسندوں کی تعمیری شاعری کے مسئلے میں سلیم احمد نے اپنے رویے پر نظر ثانی کی ضرورت شاید کبھی محسوس نہیں کی، البتہ اقبال، ایک شاعر میں اقبال کی طرف سلیم احمد کے رویے میں پہلے کی بہ نسبت قبولیت کا میلان زیادہ نمایاں ہے۔ انھوں نے اقبال پر اگر کچھ اعتراضات کیے بھی ہیں تو اس طرح بقول انتظار حسین یہ آپس کا اختلاف ہے جس میں دوسروں کو دخل در معقولات کی اجازت نہیں دی جا سکتی۔

عسکری صاحب اور سلیم احمد دونوں کے ساتھ معاملہ یہ ہوا کہ وقت کے ساتھ ساتھ ان کی مشرقیت کا تناظر بدلتا گیا۔ اسلامی ادب کے مطالبات اور مضمرات پر عسکری صاحب اور فراق میں جو لمبی چوڑی بحث ہوئی تھی اگر اس بحث کے ساتھ ساتھ فراق کی شاعری پر عسکری صاحب کی تحریروں کو بھی ذہن میں رکھا جائے تو ان کی تناظر کی تبدیلی کا اندازہ لگانے میں سہولت ہوگی۔ اس تناظر کے ساتھ مشرق کا مفہوم بھی پہلے جیسا نہیں رہا۔ اسلامی ادب کی تحریک کی ناکامی اسلامی ادب کی ناکامی نہیں ہے اعلیٰ مقاصد اور ایک مستحکم فکری اساس رکھنے والی بہت سی تحریکیں اپنے ترجمانوں کی غلطی یا اپنے معماروں کی خام کاری کے سبب بار آور نہیں ہو پاتیں۔ ظاہر ہے کہ انسانی تاریخ میں اس نوع کے واقعات کی کمی نہیں ہے کیسے کیسے انقلابات کا علم زور و شور کے ساتھ بلند ہوا اور آگے چل کر نامرادی اور بے حصولی کے سوا کچھ ہاتھ نہ آیا۔ لیکن ہر بڑی تحریک، جو انقلاب آفریں کہی جا سکے، زماں کے ایک دائرے میں خواہ وہ کتنا ہی محدود کیوں نہ ہو، اپنی صلابت کا اظہار کرتی ہے کم سے کم اپنے اولین معماروں کی مدت حیات تک یہ تحریک ایک بڑی تاریخی قوت کے طور پر اپنا اثبات کرتی ہے۔ اس میں سہولت کے آثار اگر نمودار ہوتے ہیں تو اس وقت جب تاریخ کا منظر نامہ بدلتا ہے اور منظر نامے سے تحریک کا تعلق قائم رکھنا مشکل ہو جاتا ہے۔ مگر اسلامی ادب کی تحریک کے باقاعدہ حامیوں نے بھی کھل کر اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ اس تحریک کو اچھے لکھنے والے نہیں مل سکے۔ یہاں ایک سوال جو غور طلب ہے یہ ہے کہ اس تحریک کو اچھے لکھنے والوں کا تعاون حاصل کیوں نہ ہو سکا؟ جو

ادیب اس تحریک سے وابستہ ہوئے، کیا خود یہ تحریک انھیں کمک پہونچانے سے یکسر قاصر تھی؟ اگر ایسا تھا تو قصوروار اصل میں کون ہے؟ یہ ذمہ داری محض ایک کے سر ڈالنی چاہیے یا دونوں میں برابر تقسیم ہونی چاہیے؟

یہ سوالات آخر وقت تک سلیم احمد کی توجہ کا مرکز بنے رہے۔ جدیدیت پر عسکری صاحب اور سلیم احمد دونوں نے جو کچھ لکھا (اول الذکر نے اسلامی مدارس کے طلباء کے لیے، دوسرے نے کسی نصابی ضرورت کے بغیر) اس سے یہی تاثر ابھرتا ہے کہ تاریخ کے مرکز جو میلانات کی حقیقت سے دونوں منحرف تھے انیسویں صدی کے دور عقلیت میں علیگڑھ تحریک کے مخالفین نے بھی تاریخ کے مرکز گریز میلانات کو اپنی روایت کے تشخص کا بہانہ بنایا تھا۔ میر ناصر علی، شبلی، اکبر اس عہد کے دانشوروں کی اسی صف سے تعلق رکھتے ہیں۔ لہٰذا یہ کہنا کہ مرکز گریز میلانات کی حمایت محض ذہنی پسماندگی کی علامت ہوتی ہے ایک طرح کی ہٹ دھرمی ہی ہوگی۔ لیکن انیسویں صدی اور بیسویں صدی کے اوائل میں عقلیت پر سے ہمارا اعتماد اٹھ گیا تھا اور سائنسی حقیقت پسندی کے تئیں ہمارے شکوک وشبہات نے تاریخ، تہذیب اور حقیقت کے ایک نئے مفہوم کی تعین کا راستہ دکھایا تھا۔ تاریخ کے مرکز جو میلانات اور مرکز گریز میلانات کے مابین خط امتیاز اب انیسویں صدی جیسا واضح نہیں رہ گیا تھا۔ دو کلچرز کی بحث اب ایک نیا رخ اختیار کر چکی تھی اور سی پی۔ اسنو کے تصورات اس ضمن میں وقت سے بہت پیچھے دکھائی دیتے تھے۔ رسل، لیوس، مارکورے تو خیر ہمارے عہد کی ذہنی تاریخ کے معماروں مین شمار ہوتے ہیں۔ ادب اور تہذیب کے مسائل پر غور کرنے والے عام افراد بھی یہ سمجھنے لگے تھے کہ سائنس اور فن یا مادے اور روح کا فاصلہ انیسویں صدی کی بہ نسبت یا تو کم ہوا ہے یا پھر ان کے بیچ ایک پل بھی بنالیا گیا۔ طبیعیات کی سرحدیں مابعد الطبیعیات تک جا پہنچی ہیں۔ اس دور میں عالمی ادب کے کئی مشاہیر نے ادب اور مذہب کے روابط تخلیقی تجربے کی مماثلتوں کا سوال اپنے مضامین یا تخلیقات کے واسطے سے اُٹھایا جن پر سوچ بچار کا سلسلہ بھی جاری ہے۔ مغرب کی جدیدیت پر گفتگو کرتے ہوئے (جسے عسکری صاحب نے مغربی گمراہیوں کا نام دیا ہے) دراصل مغرب کی پوسٹ موڈرنزم کو سامنے رکھنا چاہیے تھا۔ یہ موڈرنزم نہ تو موڈرن کی توسیع محض تھی نہ اس کا

نعم البدل اور انیسویں صدی کی عقلیت یا سائنسی حقیقت پسندی کے حوالے سے اس کے تجزیے کا تو کوئی جواز ہی نہیں تھا۔ غالباً اسی لیے سلیم احمد کی ادھوری جدیدیت اور عسکری صاحب کی جدیدیت دونوں معاصر انسانی صورت حال اور اس عہد کی جمالیات کا ساتھ دور تک نہیں دے پاتیں اس نارسائی کا احساس سلیم احمد کو بھی تھا چنانچہ یہ اطلاع ہمیں سلیم احمد نے دی ہے کہ زندگی کے آخری ایام میں سلیم احمد ادب اور تہذیب وثقافت کے باہمی رشتوں کے سوالات پر غور ایک نئے زاویے سے کرنا چاہتے تھے وہ محسوس کرتے تھے کہ یہ سوالات ہمارے معاشرے میں تا حال ایک کنفیوژن کا شکار رہے ہیں۔ اس کے ساتھ وہ یہ بھی سوچنے لگے تھے کہ ان مسائل کے باب میں ہماری فکر کسی نہ کسی بنیادی خامی کی گرفت سے نہیں نکل سکی ہے چنانچہ ضرورت اس بات کی ہے کہ نئے سرے سے اس کا محاسبہ کیا جائے۔ یہ رویہ آپ اپنی ذات پر شک کے بغیر پیدا نہیں ہوتا۔ عسکری صاحب اور سیم احمد کے عقائد اور ایقانات اپنی جگہ، مگر دونوں کی طبیعت میں وہ کشادگی اور ذہن میں وہ جسارت موجود تھی جو آپ اپنے اعمال و افکار کا حساب کرنے اپنی تردید کرنے اور اپنی ترجیحات کو مسترد کرنے سے ڈرتی یا جھجکتی نہیں ہے عسکری صاحب نے تو خود کہا تھا کہ حسب ضرورت اپنی ہی کسی بات کو غلط ٹھہرانے میں انھیں تکلف نہیں ہوتا۔ کیا عجب کہ سلیم احمد بھی اپنی حد تعینات سے باہر آکر ادب، تاریخ اور تہذیب کے اسی نئے مفہوم کا تعین کرتے۔ ان کا مطالعہ وسیع، ذہن فعال اور حواس بہت سرگرم تھے۔ ان کی شخصیت میں شعلے کی لپک اور تیزی تھی۔ ہماری محفل میں ان کا آنا اور پھر اچانک چلا جانا، دونوں ایک واقعے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس واقعے کو بھلانا مشکل ہے۔ یہ سوچ کر دل بہت کڑھتا ہے کہ سلیم احمد کے جانے سے جو جگہ خالی ہوئی ہے وہ صرف اور صرف سلیم احمد ہی بھر سکتے تھے مگر ایسا کبھی کہیں ہوتا ہے۔

☆☆☆

نظم اور کلامِ موزوں کے باب میں خیالات

مولانا محمد حسین آزاد

(۱)

۱۸۷۴ء تھا کہ نظمِ اردو میں انقلاب آیا۔ لاہور میں ایک مشاعرے کی بنیاد ڈالی اور اس میں یہ گلدستہ قوم کے سامنے پیش کیا۔ چند ہم خیال احباب نے اس کو سنبھالا۔ کچھ حکامِ وقت نے اس کی نگہداشت کی اور یہ بڑھنے لگا۔ ابھی پودا بھی نہ بننے پایا تھا کہ پرانے دقیانوسی حسن و عشق سے ازکاررفتہ گل و بلبل کے مرثیے ہاتھوں میں سنبھال اس کی مخالفت کے لیے نکل کھڑے ہوئے۔ اس خیال سے سادہ لوح بزرگ جہاں تھے تڑپ گئے اور متفق ہو کر اس نو خیز پودے کے اکھاڑنے کے درپے ہو گئے۔

اب کیا تھا۔ ہر طرف سے ملامت کے تیر آنے لگے کہ ہائے ہائے یہ شخص پرانی شاعری کو خاک میں ملائے دیتا ہے اور ہمارے بزرگوں نے جو چیز سلطنتیں اور حکومتیں کھو کر حاصل کی تھی، اس کو یوں برباد کرتا ہے۔

آغا محمد طاہر نبیرۂ آزاد

۱۵ مارچ ۱۹۲۶ء

محمد حسین آزاد کے بارے میں انتہا پسندانہ رایوں کا سلسلہ جو ان کی زندگی ہی میں شروع ہو گیا تھا، اب تک جاری ہے۔ تاریخ کو مسترد کرنے یا اس کے دائرے سے نکل

جانے کی طلب ہر زمانے میں ادب، آرٹ اور علوم کے نام لیواؤں میں عام رہی ہے اور اس کے لیے طرح طرح کے بہانے تراشے گئے ہیں۔ مگر "نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات" پر گفتگو کوئی بامعنی سمت اسی صورت میں اختیار کر سکتی ہے کہ اس لکچر کے مرکزی حوالے یعنی تاریخ کو نظر انداز نہ کیا جائے۔ اس سلسلے میں یہ بھی ضروری ہے کہ کولو نیل شعور کے ڈی کولونائزیشن اور دیسی واد کی رائج الوقت اصطلاحوں اور ان کے فکری، جذباتی، تہذیبی مضمرات کے جال میں پھنسے بغیر آزاد کے مقدمات کا جائزہ لیا جائے۔ تاریخ کے منطقے کو سرے سے نظر انداز کرتے ہوئے شعور کے ڈی کولانائزیشن اور ایک دیسی (Native) حسیت کی بات کرنا ایک غیر حقیقت پسندانہ، غیر منصفانہ اور جذباتی رویہ ہے۔ اس رویے کا شکار آزاد کے معاصرین، خصوصاً متعلقہ اودھ پنچ سے تعلق رکھنے والے بھی ہوئے تھے اور آج بھی دکھائی دیتے ہیں، ماضی کا احساس اچھی چیز ہے، اور اپنی روایت کے تسلسل کو قائم رکھنے کے لیے تصورات اور تجربوں کی گرفت سے خود کو بچائے رکھنے میں بھی کوئی مضائقہ نہیں، لیکن ہر احساس کے پیچھے حقیقتوں اور واقعات کا ایک سلسلہ بھی ہوتا ہے جسے سمجھے بغیر مسترد کر دینے کا مطلب ہے اپنے آپ کو تاریخ کی منطق سے لاتعلق کر لینا، ایک جیتی جاگتی سچائی کی طرف سے آنکھیں پھیر لینا۔ بے شک تاریخ ایک پیچیدہ مظہر ہے، اپنے آپ میں بہت سے خطرے سمیٹے ہوئے۔ بہ ظاہر غیر مبہم واقعات اور حقائق کی دستاویز ہونے کے باوجود تاریخ مختلف الجہات تعبیروں کی خاصی گنجائش رکھتی ہے۔ چنانچہ آزاد کے عہد اور انیسویں صدی کے نشاۃ ثانیہ کے بارے میں متضاد درائیں قائم کر لی گئی ہیں۔ ایک حلقہ نشاۃ ثانیہ کے ساتھ رونما ہونے والی قدروں اور تصورات میں ایک نئے عہد کی بشارت پاتا ہے تو دوسرے حلقے کے نزدیک علوم اور افکار کی سطح پر نمودار ہونے والی ہر سچائی مشکوک تھی، ایک سوچی سمجھی سیاسی سازش تھی اور بیرونی تسلط کے لیے زمین ہموار کرنے کا بہانہ۔

جدید ادب کے پس منظر میں اردو کی فکری تاریخ کا بہت اہم واقعہ ڈاکٹر لائٹنر سے آزاد کی ملاقات ہے۔ ۱۸۶۴ء میں لائٹنر گورنمنٹ کالج لاہور کے پرنسپل مقرر ہو گئے تھے۔ پنجاب کے محکمۂ تعلیم میں آزاد کی ملازمت بھی یکم فروری ۱۸۶۴ء سے شروع ہوئی۔

اس سے پہلے وہ ڈاک خانے میں چھوٹی سی جگہ پر مامور تھے۔ ۱۸۶۴ء میں انھیں اوورسیر بنا کر ملتان بھیجا جا رہا تھا لیکن اپنے علمی شاغل کو ترک کرنا انھیں قبول نہ تھا اس لیے انھوں نے لاہور سے باہر جانے کا ارادہ ترک کر دیا۔ محکمۂ تعلیم سے وابستگی کے بعد آزاد اور لائٹنر کے تعلقات گہرے ہوتے گئے۔ دونوں ایک دوسرے کی ذہانت، معلومات اور علم دوستی سے متاثر تھے۔ جنوری ۱۸۶۵ء میں ''انجمن اشاعت مفیدہ'' کا قیام بھی اسی سلسلۂ تعلقات کی ایک کڑی ہے۔ اس انجمن کے اغراض و مقاصد میں نئے علوم کی اشاعت کے علاوہ ایک اعلیٰ درجے کے کتب خانے کا قیام بھی شامل تھا۔ یہ کتب خانہ تیزی کے ساتھ ترقی کرتا رہا سنسکرت، عربی، اُردو، فارسی سے لے کر ہندی اور انگریزی تک اور انسانی علوم کے علاوہ سماجی اور سائنسی علوم تک کتابوں کا ایک بڑا ذخیرہ یکجا ہو گیا۔ فارسی، اردو اور انگریزی کے اخبارات بھی انجمن کے دفتر میں آتے تھے۔ مہینے میں ایک بار انجمن کا رسالہ شائع ہوتا تھا جس میں مختلف موضوعات پر مضامین کے علاوہ سماجی اصلاح سے متعلق مفید مطلب تجاویز بھی ہوتی تھیں اس رسالے کا نام انجمن پنجاب تھا۔

۱۸۷۴ء میں پنجاب کے ناظم تعلیمات کرنل ہالرائیڈ کے تعاون سے آزاد نے نظم اردو کے اس مشاعرے کی بنیاد رکھی جس سے جدید شاعری کی روایت کا باقاعدہ آغاز ہوتا ہے۔ ہالرائیڈ کے نزدیک جدید نظم کی تحریک کو ترقی دینے کے لیے آزاد اُس وقت موزوں ترین شخصیت تھے۔ اُن کی ادبی شہرت ہر طرف پھیل چکی تھی۔ ان کی تیار کردہ درسی کتابیں مقبول ہو چکی تھیں۔ ان مناظموں کے قیام کا بنیادی مقصد یہی تھا کہ نصابی کتابوں کے لیے اس بہانے اچھی نظمیں حاصل کر لی جائیں۔ آزاد نے اس سے آگے بڑھ کر یہ بھی سوچا کہ ''ایشیائی شاعری جو کہ دروبست عشق اور مبالغے کے جاگیر ہو گئی ہے اس کو جہاں تک ممکن ہو وسعت دی جائے اور اس کی بنیاد حائق اور واقعات پر رکھی جائے۔'' یہ مضمون مشاعرے کے پہلے جلسے میں پڑھا گیا اور اس نے ایک طرح کے نئے ادبی منشور کی حیثیت اختیار کر لی۔ انجمن کے قیام کے ساتھ جو دستور العمل مرتب کیا گیا تھا اس کے نکات حسب ذیل تھے:

۱۔ قدیم مشرقی علوم کا احیاء۔

۲۔ دیسی زبانوں کے وسیلے سے عام علمی ترقی۔

۳۔ حکومت کو رائے عامہ سے آگاہ کرنے کے لیے علمی ترقی، معاشرتی مسائل اور نظم ونسق کے مسائل پر تبادلۂ خیالات

۴۔ پنجاب اور ہندوستان کے '' دوسرے ممالک '' کے درمیان تعلقات استوار کرنا۔

۵۔ ملک کی عام شہرت، ترقی اور شہری نظم ونسق کی درستی کے لیے کوشاں رہنا۔

۶۔ حکم ومحکوم میں رابطہ اتحاد وموانست کو ترقی دینا۔

آزاد کے زیر بحث مضمون اور انجمن پنجاب کے مقاصد پر ایک ساتھ نظر ڈالی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ آزاد کے خیالات تاریخ سے مربوط اور مشروط ہی نہیں تھے، انھوں نے ادب کو بجائے خود تاریخ کے پیدا کردہ تغیرات کے ایک مظہر کے طور پر دیکھا تھا۔ دوسرے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ آزاد کے نزدیک تاریخ کے ساتھ ساتھ انسانی تجربات کی منطق اور اس کے مضمرات بھی تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ شاید اسی لیے آزاد ہی کے یہاں تبدیلی کے باوجود تسلسل کا احساس باقی رہتا ہے اور انیسویں صدی کے ہندوستان کی ہمہ گیر تہذیبی نشاۃ ثانیہ سے وہ صرف ایسے مفاہیم اخذ نہیں کرتے جن تک مورخوں اور سماجی علوم کے ماہروں کی نظر پہنچ کر رک جاتی ہے۔

اس سلسلے میں ضروری بات یہ ہے کہ زیر بحث مضمون سے برآمد ہونے والے خیالات کو ایک تو نشاۃ ثانیہ کے مجموعی تصور کی روشنی میں دیکھا جائے، دوسرے انیسویں صدی کے مصلحانہ جوش، اصلاحی انجمنوں کے مقاصد، خاص کر علیگڑھ تحریک اور سرسید کی سرگرمیوں کے سیاق میں اُن کا تجزیہ کیا جائے۔ آزاد اُس عہد کے ادیبوں کے اس اعتبار سے بہت منفرد تھے کہ ان کے یہاں خیالات اور شخصیت میں کوئی دوری یا ٹکراو نہیں تھا۔ اس امر کی نشاندہی آزاد کی تحریر سے بھی ہوتی ہے اور اُن کے سوانح سے بھی۔ ڈاکٹر لائنٹر نے ان کے بارے میں کہا تھا:

> میں ان کی (آزاد کے) کردار اور علم کا حد سے زیادہ معترف ہوں۔ وہ ہر اس تحریک کو اپنے وقت اور وسیع معلومات سے

امداد دینے پر مستعد رہتے ہیں جس کا مقصد قوم کی اصلاح ہو۔
انجمن اشاعت علوم (انجمن پنجاب میں انہوں نے میری صدارت
میں جو مقالہ پڑھا اُس سے معلوم ہوتا ہے کہ انھیں اپنے موضوع پر
کتنی قدرت حاصل ہے۔ ان کی تنقیدی صلاحیت کسی یوروپین عالم
سے کم نہیں۔

اس لکچر یا مقالے کے تنقیدی مضمرات اور نکات پر بحث بعد میں ہوگی۔ سر دست اس تہذیبی نشاۃ ثانیہ کے مفہوم اور مقصد پر کچھ باتیں ہو جائیں جس کے اثرات آزاد کی اس تحریر میں بہت واضح ہیں۔ نشاۃ ثانیہ کی اصطلاح، جیسا کہ ہم پہلے بھی عرض کر چکے ہیں ہندوستان کے ادبی اور علمی حلقوں میں خاصی متنازعہ رہی ہے۔ پندرہویں صدی کے یورپ کی تاریخ اور (۱۴۵۳ء کی) اطالوی نشاۃ ثانیہ کے سلسلے میں ایسا کوئی خلط مبحث یا اختلاف دکھائی نہیں دیتا۔ مگر ہندوستان کی جدید تہذیبی نشاۃ ثانیہ معنی کی ایک ساتھ کئی سمتیں رکھتی ہے۔ یہاں تک کہ بعض اصحاب اسے انیسویں صدی کے دائرے سے نکال کر قدیم ہندوستان تک لے جاتے ہیں اور اس کی تہہ میں کارفرما بعض بنیادی تصورات مثلاً لبرل ازم اور فکری رواداری سے دست بردار ہونے میں بھی انھیں کوئی قباحت نظر نہیں آتی۔ ہندی کے معروف جریدے آلوچنا کے حالیہ شمارے (اپریل جون ۲۰۰۱ء) میں پروفیسر نامور سنگھ کا ایک مضمون इतिहास की शव साधना کے عنوان سے ایک دل چسپ مضمون شائع ہوا ہے جس میں نامور سنگھ نے ایک سابق مارکسی نقاد ڈاکٹر رام بلاس شرما کے مقدمات سے بحث کی ہے۔ ڈاکٹر شرما کا خیال ہے کہ ہندی نشاۃ ثانیہ کے پہلے مرحلے کا تعلق رگ وید سے ہے۔ نشاۃ ثانیہ کی دوسری شکل اپنشدوں سے متعلق ہے۔ تیسری بھگتی تحریک سے اور چوتھی انیسویں صدی کی قومی بیداری کی تحریک سے جس کے دائرے میں برہمو سماج سے لے کر آریہ سماج، پرارتھنا سماج، رام کرشن مشن اور علیگڑھ تحریک تک، جدید تہذیبی نشاۃ ثانیہ کے کئی رنگ سمٹ آتے ہیں۔ رام بلاس شرما کے اس تجزیے کی تہہ میں جو ذہنیت کارفرما ہے دراصل اسے سمجھنے کی ضرورت ہے۔ اس ذہنیت نے ابھی حال ہی میں سر اٹھایا ہے، ہندی اور اردو دونوں زبانوں میں، اور اس کی وجہ سے آزاد کے شعور کو پس منظر

مہیا کرنے والا، ذہنی بیداری کا وہ دور جو ہندوستانی زبانوں کے ادب میں نثر و نظم کی کئی نئی صنفوں کے علاوہ ایک نئی ادبی حسیت کے فروغ کا سبب بنا تھا۔ ایک طرح کی جذباتی انتہا پسندی اور عصبیت کا شکار ہو چلا ہے۔ فراق صاحب کا خیال تھا کہ ہندوستانی زبانوں کے جدید دور کا ادب (جس کی شروعات انیسویں صدی سے ہوتی ہے) اپنے معیار اور محاسن کے لحاظ سے یورپ کے جدید ادب کی بہ نسبت یقینی طور پر کم مایہ اور حقیر ہے۔ اس دور کے سیاق میں ایک استثنائی صورت غالب کی شاعری بے شک فراہم کرتی ہے جو اپنے عالمی معاصرین کا یعنی فرانس کے بودلیئر، روس کے پشکن، جرمنی کے ہائنے، انگلستان کے ورڈس ورتھ، شیلے اور کیٹس سے کسی بھی سطح پر کمزور نہیں ٹھہرتے۔ ورنہ تو ایک غالب کے علاوہ ہندوستان کے جنوب یا شمال میں کسی بھی زبان کا کوئی لکھنے والا یورپ کے دوسرے اور تیسرے درجے کے مصنفین کے سامنے بھی نہیں ٹھہرتا۔ لیکن پچھلے کچھ برسوں سے ایک جھوٹے افتخار یا پندار کو سہارا دینے اور اپنی کم مائگی پر پردہ ڈالنے کا جو رجحان سامنے آیا ہے اس نے اپنے دیسی واد کا ثبوت دینے اور کولونیل شعور کے جنجال سے نکلنے کی ایک آسان ترکیب یہ اپنائی ہے کہ جدید تہذیبی نشاۃ ثانیہ کو بیداری کی جگہ ایک طرح کی غفلت کا نام دے دیا ہے۔ اس رویے کا تعلق احیا پرستی اور قدامت پسندی کے میلانات سے ہوئے ایک نہایت محدود قسم کی قومیت سے جوڑا جا سکتا ہے۔ اردو اور ہندی، دونوں زبانوں کے ہوش مند لکھنے والوں کے یہاں کلاسیکیت اور قدامت سے ایک نو دریافت شغف جاگ اٹھا ہے۔ نامور سنگھ نے اپنے محولہ بالا مضمون میں اس افتادِ طبع کا جائزہ لیتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> نشاۃ ثانیہ کا خیال آیا نہیں کہ تاریخی تخیل نے پنکھ پھیلائے اور آنکھوں کے سامنے ہندوستانی تاریخ کے افق پر ست رنگی دھنک کھل اٹھی۔ یورپ کے پاس صرف ایک Renaissance ہے تو بھارت میں ذہنی بیداریوں (नवजागरणों) کی ایک لمبی قطار ہے۔ یہی نہیں بلکہ یورپ کے نوجاگرن میں بھارتیہ نوجاگرن کا ہی ہاتھ ہے جسے خود یورپ کے علما بھی تسلیم کرتے ہیں۔

ہندی ادب کی روایت اور ڈاکٹر رام بلاس شرما کے موقف کی روشنی میں اس

رویے کا سب سے مہلک اور افسوس ناک پہلو یہ ہے کہ نشاۃ ثانیہ کی نئی تعبیر کرنے والے بعض جیتی جاگتی تاریخی حقیقتوں کو بھی خاطر میں نہیں لاتے۔ مثال کے طور پر ڈاکٹر شرما نے بھی نامور سنگھ کے خیال میں زیادتی یہ کی ہے کہ اپنے تاریخی جائزے کے افق سے مہاتما بدھ اور سنت کبیر کو بے جھجک غائب کر دیا ہے۔ نامور سنگھ کہتے ہیں:

> صاف ظاہر ہے کہ رام بلاس جی کا نو جاگرن (ذہنی بیداری) کا تصور ''مخصوص'' ہے — ایک خاص کاٹ کا، ایک معینہ سانچے میں ڈھلا ہوا۔ یہ ایسی نشاۃ ثانیہ ہے جس میں بدھ کی ہوش مندانہ اور جاگتے ہوئے طرزِ احساس کے لیے کوئی جگہ نہیں ہے۔

اردو کی جدید ادبی روایت کے سیاق میں حالیؔ اور آزادؔ کے واسطے سے انیسویں صدی کی نشاۃ ثانیہ کے کچھ جائزے کم و بیش اسی طرح کی تعبیر اور تاریخ کے من مانے تصور کی نشاندہی کرتے ہیں۔

آزاد کے معاصرین میں سرسید کی شخصیت کئی اعتبار سے ممتاز اور غیر معمولی تھی۔ سرسید اپنے زمانے کا جیسا شعور رکھتے تھے اور اپنی قوم کے اجتماعی کردار کی تعمیر کا جذبہ اُن میں جتنا طاقت ور تھا اُس کے نتیجے میں اُن کے اثرات کا دائرہ بھی روز بروز وسیع تر ہوتا گیا۔ آزاد اُن کے سلسلۂ ارادت میں شامل نہیں تھے۔ اُن کی ذہنی تربیت بھی حالیؔ، ذکاء اللہ، چراغ علی، محسن الملک، وقار الملک کی بہ نسبت، بہت مختلف خطوط پر ہوئی تھی۔ اُن کی طبیعت میں خودنگاری اور خواب پرستی کے عناصر بہت قوی تھے ایک بے چین روح جو مظاہر کی دنیا میں ہر طرف بھٹکتی پھرتی تھی اور شاید اسے پتہ نہیں تھا کہ اُس کی منزل کہاں ہے؟ انسانوں اور خیالوں سے یکساں دلچسپی رکھنے والی شخصیت جو تاریخ کے سفر کو بھی افکار اور احساسات کے ایک جلوس کے طور پر دیکھتی تھی۔ آزادؔ کے مزاج میں خود آگہی، آزادہ روی اور انفرادیت کے میلانات بھی بہت نمایاں تھے اور ان کے لیے یہ سہل نہیں تھا کہ کسی اور کے بتائے یا بنائے ہوئے راستے پر ادھر اُدھر دیکھے بغیر چل پڑیں۔ اسی لیے انیسوی صدی کی نشاۃ ثانیہ اور نشاۃ ثانیہ کی تعمیر کرنے والی بڑی شخصیتوں کی طرف بھی ان کا رویہ

ایجاب اور خود سپردگی کے بجائے انتخاب کا رہا۔ ایک طرف اُن کی اپنی زندگی کے تجربے، خاندانی ماحول اور روایتیں تھیں۔ دوسری طرف نئے میلانات اور ایک نئے کلچر کا شور شرابہ۔ آزاد تین چار برس کے تھے جب ان کی والدہ کا انتقال ہوا۔ شروع کی تعلیم دہلی کالج میں ہوئی جہاں طلبا کی ذہنی تشکیل و تعمیر کا ایک خاص انداز تھا، عقلیت پسندی اور وسیع المشربی پر مبنی جس کا کچھ اندازہ ڈپٹی نذیر احمد کے ان الفاظ سے لگایا جا سکتا ہے کہ "اگر میں کالج میں نہ پڑھا ہوتا تو مولوی ہوتا۔ تنگ خیال، متعصب، اکل کھرا، اپنے نفس کے احتساب سے فارغ، دوسروں کے عیوب کا متجسس، برخود غلط، تقاضائے وقت سے اندھا بہرا۔ دہلی کالج میں ماسٹر رام چندر کے علاوہ آزاد کو اسپرنگر، ٹیلر اور کارگل جیسے اساتذہ کی قربت بھی میسر آئی۔ اُن کے ایک اور استاد منشی پارسا تھے جن کا ذکر آزاد نے دیوانِ ذوق کے مقدمے میں کیا ہے۔ آزاد کے والد مولوی محمد باقر نے ۱۰ مئی ۱۸۴۰ء کو دہلی اردو اخبار کا اجرا کیا تھا۔ ۲۰ اپریل ۱۸۴۹ء سے آزاد نے بھی اخبار کے کاموں میں ہاتھ بٹانا شروع کر دیا۔ اس عہد کی سیاسات، قلعے کی زندگی، دلی کے معاشرتی حالات اور دیسی ریاستوں کے معاملات اس اخبار کے مستقل موضوعات کی حیثیت رکھتے تھے۔ غالب، ذوق، مومن، شاہ ظفر کا کلام بھی اس اخبار میں چھپتا رہتا تھا۔ مولوی باقر نے انہیں استاد ذوق سے ملوایا اور اس تعلق کے اثرات آزاد پر کتنے دیرپا ثابت ہوئے اس کا اعتراف خود آزاد نے ان لفظوں میں کیا ہے کہ "مجھے بیس برس تک اس طرح (ذوق کی خدمت میں) حضوری رہی کہ ہر وقت پاس بیٹھ کر ظاہر و باطن کے فوائد حاصل کرتا تھا۔" نبیرہ آزاد آغا محمد باقر کا بیان ہے کہ:

> استاد ذوق نے محمد حسین کو آزاد کا تخلص دیا۔ آزاد تعلیم سے فارغ ہونے کے بعد استاد کی خدمت میں حاضر رہتے۔ وہ بھی جہاں کہیں جاتے آزاد کو اپنے ساتھ لے جاتے۔ چنانچہ اس زمانے کے مشاعروں اور جلسوں میں ان کے ساتھ یہ بھی رہتے۔ استاد ذوق آزاد کے حال پر کمال شفقت فرماتے اور اپنے علم و فضل کے خزانے بے دریغ اپنے چہیتے شاگرد کو عطا کرتے... آزاد کو اپنے

استاد کا بیشتر کلام زبانی یاد تھا غرض اس مصدر فیوض کے فیض سے
آزاد کی قابلیت اور طبیعت نے غیر فانی روشنی حاصل کی۔"

ذوق آزاد کے آئڈیل یا مثالی شخصیت بن گئے" فن کے قلزم ذخار علم کے آگے حکمت لقمان اور علم افلاطون ایک قطرہ تھا" اور جن کا قلم آزاد کے نزدیک "ایک بحر معانی جس کے ایک شگاف میں جیحوں اور سیحوں دونوں موجود تھیں۔" یہ والہانہ عقیدت آزاد کی تنقیدی بصیرت پر ہمیشہ کے لیے اثر انداز ہوگئی جس کے نشانات دیوان ذوق کے مقدمے، آب حیات اور انجمن پنجاب کے اس لکچر میں صاف دیکھے جاسکتے ہیں۔ ذوق کے انتقال کے بعد اصلاح کی غرض سے آزاد شاہ جہاں آباد کے اس خوش گوشے شاعر حکیم آغا جان عیش کی خدمت میں حاضر ہوئے۔ خود لکھتے ہیں کہ "استاد مرحوم کے بعد ان کے (عیش کے) کمال کی کشش نے کھینچ کر ان کی خدمت میں پہنچایا، لیکن اس تعلق کا کوئی دیرپا اور گہرا اثر آزاد پر نہیں پڑا۔ تاہم سرسید سے آزاد کے روابط پر غور کرنے سے پہلے آزاد کی شعوری تشکیل کے ان مدارج پر توجہ ضروری ہے۔ آزاد اور سرسید کے خاندانوں میں پرانا تعلق تھا۔ بہ قول سرسید:

مولوی محمد حسین آزاد صاحب اور میرے خاندان سے
ایک ربط خاص ہے۔ ان کے دادا اور میرے والد میں ایسی دوستی
تھی کہ لوگ بھائی بھائی سمجھتے تھے اور ان کے والد مولوی محمد باقر کو
مجھ سے اور میرے بھائی مرحوم سے بہ سبب ہم عمری کے ایسا ہی
ارتباط تھا۔

خطوط سرسید مرتبہ ڈاکٹر سید راس مسعود میں آزاد کے نام سرسید کے تین خط ہیں پہلا فارسی میں، باقی دو اردو میں ان خطوں سے سرسید کے طرز تخاطب، لہجے اور لفظوں کے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ سرسید آزاد کی علمی اور ادبی صلاحیتوں کے بہت قائل تھے۔ چند اقتباسات یوں ہیں:

اللہ تعالی آں شفیق راخوش وخرم وکامیاب دارد
توزک جہاں گیری کہ بتلاش آں شفیق بہم رسید باعث منت

گزاری است . . . مدام از خیر و عافیت خود مطلع می فرموده باشند۔ زیادہ بجز اشتیاق چہ بہ طرازد۔
...السلام

(سرسید بنام آزاد، ۲۱ جون ۱۸۶۷ء)

میں مدت سے چاہتا تھا کہ ہمارے شعراء نیچر کے حالات کے بیان پر متوجہ ہوں۔ آپ کی مثنوی ''خواب امن'' پہونچی۔ بہت دل خوش ہوا اور حقیقت شاعری اور زور سخن وری کی داد دی ہے۔ اب بھی اس میں خیالی باتیں بہت ہیں۔ اپنے کلام کو اور زیادہ نیچر کی طرف مائل کرو جس قدر کلام نیچر کی طرف مائل ہوگا اتنا ہی مزہ دے گا۔ اب لوگوں کے طعنوں سے مت ڈرو۔ ضروری ہے کہ انگریز شاعروں کے خیالات لے کر اُردو زبان میں ادا کیے جائیں... آپ کی اگر اور کوئی مثنوی علاوہ چھپی ہو تو عنایت فرمایئے۔ (سرسید بنام آزاد ۲۹ اکتوبر ۱۸۸۴ء)

مجھ کو کمیٹی (کمیٹی مدبرانِ تعلیم مختلفہ وعلوم دینویہ) نے ہدایت کی ہے کہ میں آپ سے اس کمیٹی کی ممبری قبول فرمانے کی درخواست کروں۔ اس واسطے یہ عریضہ مع قواعد کارروائی کمیٹی عالی خدمت میں امیدوار ہوں کہ تاریخ پندرہویں مئی ۱۸۷۵ء تک اس عریضہ کے جواب سے اطلاع فرمائی جاوے تاکہ درصورت منظوری آپ کا نام نامی مدبرانِ تعلیم السنہ مختلفہ وعلوم دینویہ میں مندرج کیا جاوے۔ زیادہ نیاز... السلام (سرسید بنام آزاد ۲۵ اپریل ۱۸۷۵ء)

سرسید کی طرح آزاد کی کوشش بھی شروع سے تھی کہ اردو کے علمی مزاج میں توسیع ہو اور یہ زبان ہر قسم کے مطالب ومعانی کو ادا کرنے کے لائق ہو سکے۔ لیکن مقصد کے اس

اشتراک کے باوجود سرسید اور آزاد کے مزاج اور مطمح نظر میں فرق بہت تھا۔ دونوں کا ماضی کا احساس ایک دوسرے سے مختلف تھا۔ اپنی روایت اور ادبی ورثے کی طرف ان دونوں کے رویے مختلف تھے۔ عابد علی عابد نے دونوں کا موازنہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> سرسید احمد خان چاہتے تھے کہ مطالبِ علمی و تحقیقی، سلیس اور رواں زبان میں ادا ہو جائیں۔ وہ اظہارِ معانی کو اتنی اہمیت دیتے ہیں کہ اگر کہیں کہیں نثر سپاٹ ہو جائے تو اسے بھی گوارا کر لیتے ہیں کہ ابلاغ میں فرق نہ آئے۔ گویا ان کا اسلوبِ نگارش پرانے مرصع اسلوب کی ضد ہے۔ اس کے برخلاف آزاد کی روش یہ ہے کہ وہ زبان جو محض مرصع نگاری تھی اسی کو تمام مطالب کے اظہار ابلاغ کے لیے استعمال کیا جائے۔ اس کوشش میں انھیں جو کامیابی ہوئی اس کے عوامل اور محرکات کا ڈھونڈنا کچھ مشکل نہیں۔ وہ ذوق کے شاگرد تھے جو زبان کا ماہر تھا اور اردو کے محاورات پر عبور تام رکھتا تھا۔ شعری روایات کی تمام نزاکتوں اور دلالتوں سے باخبر تھا۔ اس کی باوصف اس کی زبان میں خاص گھلاوٹ تھی جسے فراق اردو پن کہتے تھے۔

سرسید اور آزاد میں فرق صرف لسانی تربیت اور شاعری کے مذاق کا نہ تھا۔ جدید عہد اور بدلتی ہوئی زندگی کے تقاضوں کا احساس رکھنے کے باوجود آزاد مغرب کی تقلید کے معاملے میں سرسید اور ان کے رفقا کی طرح جذباتی نہیں تھے۔ مشرق اور مغرب کے فکری، ثقافتی، طبعی اور جغرافیائی امتیازات کو آزاد بہر حال قائم رکھنا چاہتے تھے۔ بیاضِ آزاد میں آزاد کی پسند کے عام اشعار اور آبِ حیات میں اردو شاعری کے مختلف ادوار پر بحث میں آزاد کی ترجیحات سے پتہ چلتا ہے کہ آزاد اپنے بزرگوں کی میراث کو، جو بہ ظاہر نئی روشنی کی تاب لانے سے قاصر اور از کار رفتہ ہو چکی تھی، محفوظ رکھنا چاہتے تھے۔ مجموعۂ نظمِ آزاد کو ''حسن و عشق کی قید سے آزاد'' رکھنے کے باوجود آزاد روایتی شاعری کے اوصاف اور اُن کی تہ میں کارفرما شعور کو سمجھتے تھے۔ آزاد کے دماغ کی ساخت اور شخصیت کی ترکیب سرسید

سمیت اپنے تمام ہم عصروں سے مختلف تھی۔ نشاۃ ثانیہ کے ارتقا پذیر ادبی شعور کی حمایت کے باوجود اس عہد کے حلقۂ ہوشمنداں میں آزاد اکیلے دیوانے دکھائی دیتے ہیں۔ وہ صرف کاروباری مقاصد کی باتیں نہیں کرتے۔ صرف قومی اصلاح اور تعمیر کو اپنی نثر و نظم کا مقصود نہیں بناتے۔ شاعری اُن کے لیے تہذیب ذات کا ذریعہ بھی ہے اور اس منزل تک رسائی کا راستہ غم کی وادی سے ہو کر جاتا ہے:

> جب انسان کے دل میں قوت گویائی اور جوشِ مضمون مجتمع ہوتے ہیں تو طبیعت سے خود بخود کلام موزوں پیدا ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ جس قدر ایسی قوت اور ایسی قوت کا جوش و خروش زیادہ ہوگا، اسی قدر کلام پر تاثیر ہوگا... اسے نتیجہ جوشِ غم کا سمجھنا چاہیے۔

(۵)

جنوں بھی ایک طرح لازمۂ شاعری ہے...
خدا یہ نعمت سب کو نصیب عطا کرے!

آزاد کی زندگی کے بیس برس جنون کی نذر ہوئے۔ لیکن ۱۸۹۰ء سے پہلے کی زندگی، جو بہ ظاہر آزاد نے دنیا کے عام معمولات کے مطابق گزاری، اس میں بھی ایسے مرحلے بار بار آتے ہیں جو آزاد کی یکسوئی قائم نہیں رہنے دیتے۔ ذاتی سانحوں اور عوام سے قطع نظر آزاد نے محکمۂ تعلیم میں شمولیت سے پہلے چھوٹی موٹی جو نوکریاں کیں، وہ اُن کی طبیعت سے مناسبت نہیں رکھتی تھیں۔ شاید اسی لیے سرسید، حالی اور علیگڑھ تحریک کے دوسرے ترجمانوں کی طرح "تاریخ سے وابستگی اور اس کے مطالبات کا شعور رکھنے کے باوجود، آزاد کی حیثیت تاریخ کی پابند نہیں ہو سکی۔ وہ اپنے عہد کے حقوق کی ادائیگی میں کوتاہی نہیں کرتے لیکن انہیں بہ حیثیت ادیب اپنے منصب کا پاس تھا وہ ہر حال میں ایک ادیب کی ذمے داری پوری کرنا چاہتے تھے۔ اسی لیے آزاد گرد و پیش کی دنیا کو ایک ادیب ہی کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ عسکری صاحب کا خیال ہے کہ تاریخ آزاد کے لیے ڈراما ہے۔

لکھتے ہیں:

آزاد بہ ظاہر چاہے اصلاح پسند بن گئے ہوں، لیکن در اصل انھیں صرف اپنے معاشرے سے وابستگی تھی۔ کسی اور معاشرے کو وہ بالکل سمجھ ہی نہ سکتے تھے۔ اس لیے ایک طرف تو ان کی شخصیت میں وحدت برقرار رہی بلکہ اپنی نظام حیات کی شکست کے بعد تو اس سے ان کی محبت میں ایک کسک اور آ گئی دوسری طرف ماضی ان کے لیے حال کا قائم مقام بن گیا۔ شبلی اور حالی جب ماضی کے بارے میں لکھتے ہیں تو اپنے سارے احترام کے باوجود انھیں یہ احساس رہتا ہے کہ ہم ماضی کے بارے میں لکھ رہے ہیں۔ بلکہ حالی تو ماضی کا تذکرہ معذرت کے انداز میں کرتے ہیں... آزاد کے لیے ماضی ایک زندہ حقیقت تھا۔ اس کی اچھائیاں اور برائیاں دیکھنے کا انہیں خیال ہی نہ آتا تھا۔

اخلاقی الجھنوں میں پڑے بغیر اپنے موضوع کو قبول کرنے کی صلاحیت ایسی چیز ہے جو اس دور میں آزاد کے سوا اردو کے کسی اور نثر نگار میں نظر نہیں آتی۔

شبلی اور حالی کسی شخص کے حالات لکھتے ہوئے اس کی وہ باتیں یا کام نقل کرتے ہیں جن سے چند خیالات اخذ کیے جا سکیں... اور یہ خیالات عموماً وہ ہوتے ہیں جن سے مصنف کے نزدیک قومیں بنتی اور بگڑتی ہیں ان دونوں کو براہ راست انسانی افعال اور انسانی جذبات سے کوئی تعلق نہیں۔ اس کے برخلاف آزاد اگر کوئی بات دیکھتے ہیں تو انسانی زندگی کے مظاہر۔ پھر انھیں یہ فکر بھی نہیں ہوتی کہ ان مظاہر سے اخلاقی سبق کیا نکلتا ہے۔ ان کے لیے تو ان کی زندگی بذات خود اور برائے خود دلچسپی کی مستحق ہے۔ ادبی تخلیق کی بنیاد یہی احساس ہے۔ آزاد کا تخیل اصل میں مورخ یا

نقاد کا تخیل نہیں، بلکہ افسانہ نگار کا تخیل تھا۔

> ... وہ ایک پورے معاشرے کی اندرونی زندگی کا نقشہ کھینچتے ہیں۔ ان کی دربار اکبری یا قصص ہند یا آب حیات پڑھ کر ممکن ہے ہم اصل تاریخی واقعات بھول جاتے ہوں یا تاریخ سے ہماری واقفیت ناقص رہ جاتی ہو، لیکن جس معاشرے نے یہ تاریخ پیدا کی ہے، وہ ہمارے دل و دماغ میں بس جاتا ہے۔ وہ محض واقعات کی فہرست نہیں بتاتے بلکہ ان واقعات کے پیچھے جو اجتماعی روح کام کر رہی تھی، اس کی تصویر کھینچتے ہیں۔ وہ ہماری معلومات میں اضافہ نہیں کرتے بلکہ ہمیں ایک نیا تجربہ دیتے ہیں۔

اس لحاظ سے آزاد کے یہاں تاریخی شعور کا مسئلہ خاصا پیچیدہ ہو جاتا ہے۔ آزاد کے زیر بحث لکچر کے سیاق میں اُن کے تاریخی شعور کا تجزیہ کرتے وقت ہمیں اس حقیقت کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیے۔ آزاد کے تاریخی شعور کا تعلق جتنا اُن کے عہد سے ہے اتنا ہی آزاد کی شخصیت سے ہے۔ آزاد نہ تو اپنی شخصیت کے حصے بخرے کرتے ہیں، نہ ہی تاریخ کے تقاضوں سے عہدہ برآ ہونے کے لیے اپنی طبیعت پر کسی طرح کا حکم لگاتے ہیں۔ نشاۃ ثانیہ کے دور کی تقریباً تمام نمائندہ شخصیتوں نے یا تو زمانے کی اطاعت قبول کر لی اور اپنے ماضی سے تقریباً دست بردار ہو گئے۔ یا پھر ان کا شعور ایک مسلسل جاری رہنے والی داخلی آویزش اور پیکار کی آماج گاہ بن گیا۔ اس کے برعکس آزاد اپنے عہد کی حقیقتوں کو قبول کرنے کے باوجود شخصی سطح پر اُن سے ایک دوری بھی قائم رکھتے ہیں۔ تو قدیم اصناف کا مذاق اڑاتے ہیں نہ اپنے ماضی پر معترض ہوتے ہیں۔ بیشک مقدمہ شعر و شاعری کو اردو تنقید سے مرکزی حوالے کی حیثیت حاصل ہے اور انیسویں صدی کے فکری انقلاب کی ترجمانی میں ہر لحاظ سے حالی پیش پیش ہیں۔ اس سلسلے میں سرسید کے بعد ہماری نظر حالی ہی پر ٹھہرتی ہے۔ روایتی شاعری کو بے وقت کی راگنی تو آزاد نے بھی کبھی لیکن آئین روزگار کی پیروی میں وہ ایک حد سے آگے نہیں گئے۔ اسی لیے آزاد کے یہاں نئے اور پرانے میں مفاہمت پیدا

کرنے کی ایک فطری خواہش اور کوشش صاف دکھائی دیتی ہے۔ ماضی کی طرف ان کے رویے میں حقارت یا تلخی کا شائبہ تک نہیں۔ آزاد عملاً اسی کوشش میں مصروف نظر آتے ہیں کہ کسی طرح ماضی اور حال کے درمیان ایک پُل بنا لیا جائے اور اپنے آپ کو کھوئے بغیر بدلتی ہوئی زندگی کے حساب چکا دیے جائیں۔ مشرقی شاعری کے محاسن کو آزاد نے اسی لیے نہ تو مسترد کیا، نہ اپنے ورثے پر شرمندہ ہوتے ہیں:

یہ نہ سمجھنا کہ میں تمہاری نظم کو سامانِ آرائش سے مفلس کہتا ہوں۔ نہیں، اس نے اپنے بزرگوں سے لمبے لمبے خلعت اور بھاری بھاری زیور میراث پائے۔ مگر کیا کرے کہ خلعت پرانے ہو گئے اور زیوروں کو وقت نے بے رواج کر دیا۔ تمہارے بزرگ اور تم ہمیشہ نئے مضامین اور نئے انداز کے موجد رہے۔ مگر نئے انداز کے خلعت اور زیور جو آج کے مناسب حال ہیں، وہ انگریزی صندوقوں میں بند ہیں کہ ہمارے پہلو میں دھرے ہیں اور ہمیں خبر نہیں۔ ہاں صندوقوں کی کنجی ہمارے ہم وطن انگریزی دانوں کے پاس ہے۔

تم اپنے ملک کی نظم کو اسی حالت میں دیکھتے ہو اور تمہیں افسوس نہیں آتا۔ تمہارے بزرگوں کی یادگار عنقریب مٹا چاہتی ہے اور تمہیں درد نہیں آتا۔ اپنے خزانے اور نئے توشہ خانے سے ایسا بندوبست نہیں کرتے کہ جس سے وہ اپنی حیثیت درست کر کے کسی دربار میں جانے کے قابل ہو۔

مجھے بڑا افسوس اس بات کا ہے کہ عبارت کا زور، مضمون کا جوش وخروش اور لطائف وصنائع کا سامان تمہارے بزرگ اس قدر دے گئے ہیں کہ تمہاری زبان کسی سے کم نہیں۔ کمی فقط اتنی ہے کہ وہ چند بے موقع احاطوں میں گھر کر محبوس ہو گئے ہیں۔

> تمہاری شاعری جو چند محدود احاطوں میں بلکہ چند زنجیروں میں مقید ہو رہی ہے اس کے آزاد کرنے میں کوشش کرو۔ نہیں تو ایک زمانہ تمہاری اولاد ایسا پائے گی کہ ان کی زبان شاعری کے نام سے بے نشان ہو گئی اور اس فخر آبائی اور بزرگوں کی کمائی سے محروم ہونا بڑے افسوس کا مقام ہے۔

یعنی یہ کہ آزاد اردو شاعری کو جو رخ دینا چاہتے ہیں اُس کا سلسلہ صرف مغرب سے نہیں، بلکہ مشرق کی روایت کے اُس حصے سے بھی ملتا ہے جسے رسمی شاعری کے رواج نے پس پشت ڈال دیا ہے اس طرح آزاد اپنی روایات سے منحرف یا منقطع ہونے کے بجائے دراصل اس روایت سے صالح اور صحت مند عناصر کی بازیافت اور تجدید کے طلب گار تھے۔

(۲)

فکری اعتبار سے انیسویں صدی انتشار اور کنفیوژن کی صدی تھی۔ سائنس اور ٹکنولوجی کی ترقی کے ساتھ ہندوستانی معاشرے میں جو تبدیلیاں اٹھارویں صدی کے اواخر سے رونما ہونے لگی تھیں ان پر معروضی انداز سے غور کرنے کی مہلت اس عہد کے مصلحوں کو مل نہیں سکی۔ چنانچہ راجہ رام موہن رائے سے لے کر سرسید تک، مختلف اصلاحی انجمنوں کے مقاصد اور سرگرمیوں کا جائزہ لیا جائے تو جزوی اختلافات اور ان کے باہمی امتیازات کے باوجود ایک قدر ان سب میں مشترک نظر آتی ہے۔ یہ قدر عبارت ہے ہندوستانیوں کو اجتماعی فلاح اور ترقی کے راستے پر لگانے سے۔ زبان اور ادب بھی تعلیمی تصورات کی طرح اسی نصب العین کے تابع تھے۔ سرسید، آزاد، حالی، شبلی، ان سب کے یہاں اپنے ادب کو اس کے ظواہر کے ساتھ ساتھ اندر سے بھی بدلنے کی شدید خواہش ملتی ہے۔ سرسید تو خیر مزاجاً قائد تھے اور اُن میں مصلحانہ جوش ان سب سے زیادہ تھا۔ حالی کی طبیعت میں تقلید کا عنصر

غالب تھا چنانچہ ان کی فکر انگیز تحریک اور مغربی اسالیب کے عام تصورات کی حد سے آگے نہ جاسکی۔ البتہ آزاد اور شبلی کے یہاں اصلاح اور تبدیلی کی خواہش کے علاوہ مشرقیت کا احساس اور اپنی مخصوص تہذیبی روایتوں کا پاس بہت تھا۔ چنانچہ وہ اپنے آپ کو بدلنا بھی چاہتے تھے تو اس طرح کہ ان روایتوں کا سلسلہ نہ ٹوٹنے اور ماضی کے ورثے میں کام کی جو باتیں موجود ہیں انھیں محفوظ کرلیا جائے۔ اردو اور فارسی کی کلاسیکی شاعری کے محاسن کا بھی یہ دونوں ایک پائیدار شعور رکھتے تھے اور مغرب سے مرعوب نہیں تھے۔ انیسویں صدی میں تنقیدی تصورات کا جو سرمایہ اردو زبان و ادب کی وساطت سے سامنے آیا اس میں نمایاں ترین حیثیت حالی کے مقدمے کو حاصل ہے۔ آزاد کا لکچر مقدمہ شعر و شاعری کی اشاعت (۱۸۹۳ء) سے انیس برس پہلے (۱۸۷۴ء میں) پیش کیا جاچکا تھا۔ چنانچہ اسے اردو کی علمی روایت میں نشاۃ ثانیہ کا حرف اولین قرار دیا جاسکتا ہے۔ قابل غور بات یہ ہے کہ ایک نئے ادبی شعور کے خیر مقدم، انگریزوں اور انگریزی دانوں کی مدح و ستائش کے باوجود آزاد اس طرح کے جذباتی ردعمل کا نشانہ نہیں بنے جو مقدمہ شعر و شاعری اور حالی سے منسوب ہے۔ منشی سجاد حسین اور حلقۂ اودھ کی طرف جو ہنگامہ برپا کیا گیا اسے صرف تنگ نظری، قدامت پسندی اور مغربیت کے خلاف تعصب کہہ کر ٹالنا درست نہ ہوگا۔ حالی اپنی تمام تر نیک اندیشی کے باوجود اپنی روایت کے سلسلے میں زیادہ حساس نظر نہیں آتے اور شاعری کے مقصد یا شعری اور سماجی ذمے داری کے سوال پر اس طرح کی... یا نہ باتیں کرتے ہیں جو ہرگز ان کی جیسی صلاحیت رکھنے والے کے شایان شان نہیں تھیں ۱۹۳۶ء کے بعد ادب کی سماجی افادیت کے تصور کی آڑ میں حالی کے نظریات کی جو مبالغہ آمیز تعریف ہوئی وہ خاصی بے ہنگم ہے۔ حالی پر اعتراضات کا جو شور ان کی زندگی میں اٹھا تھا، اور اب ترقی پسند تحریک کی مقبولیت کے ساتھ ان کی تعریف و توہین کا جو انداز رونما ہوا، دونوں میں ایک طرح کی انتہاپسندی، جذباتیت اور بدمذاقی نمایاں ہے البتہ فراق صاحب کی یہ رائے کہ حالی ایک حساس عقلیت کے پیغمبر تھے اور ان میں عقلیت کا تمام زور اور تمام کمزوریاں موجود تھیں، متوازن کہی جاسکتی ہے۔ اس سلسلے میں سب سے زیادہ غور طلب بات یہ ہے کہ نشاۃ ثانیہ کے دور میں ہی مقدمہ شعر و شاعری جیسی کتاب شاید لکھی جاسکتی تھی۔

حالی کی یہ کتاب اپنے زماں اور مکاں میں پیوست ہے اور اس سے نکال کر حالی کے نظریات کا تجزیہ کیا جائے تو اُن کی بیشتر باتیں بے اثر ٹھہریں گی۔

مقدمے میں حالی کا ایک خیال جس کی پذیرائی ترقی پسند حلقوں میں زور شور سے کی گئی یہ تھا کہ خیال مادّے سے پیدا ہوتا ہے۔ ہر چند کہ خود حالی اپنے اس خیال کے مضمرات اور اندرونی تضادات سے باخبری کا کوئی ثبوت نہیں دے سکے، لیکن چونکہ اشتراکی حقیقت نگاری کے بنیادی تصور سے حالی کے اس خیال میں مطابقت کے واضح پہلو نکلتے ہیں اس لیے ترقی پسند نقادوں نے بھی ٹھنڈے دل کے ساتھ اس پر غور کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کی۔ ظاہر ہے کہ مشرق کی تخلیقی جینیس اور اردو کی ادبی روایت کے عروج کی نمائندگی کرنے والے شاعر غالب کی سمائی نہ تو پوری طرح تہذیبی نشاۃ ثانیہ کے رسمی تصور میں ممکن ہے نہ سرسید اور علی گڑھ تحریک کے ادبی منشور میں۔ اس سلسلے میں یہ مسئلہ بھی غور طلب ہے کہ جب بھی کبھی ادب اور آرٹ کے سطحی تصورات اور بیرونی شرائط اور شواہد کا چلن عام ہوتا ہے کہ کمتر صلاحیت رکھنے والے ادیبوں شاعروں کی بن آتی ہے۔ سہل پسند معاشرہ گہری اور پیچیدہ فکر اور ایک ساتھ کئی جہتیں رکھنے والی ادبی سرگرمیوں کا بوجھ نہیں اٹھا سکتا۔ ستم ظریفی کی بات یہ ہے کہ خود حالی کے اچھے شعر اس قسم کی نظریہ سازی کے دائرے سے باہر رہ جاتے ہیں۔ آزاد کی شعری صلاحیتیں تو خیر یوں بھی معمولی تھیں، لیکن حالی جن میں شعر کہنے کا مادّہ اپنے بیشتر ہم عصروں سے زیادہ تھا، جب اپنے مرتب کردہ منشور کے مطابق نظمیں غزلیں کہتے ہیں تو بہت پھیکا سیٹھا کلام سامنے آتا ہے۔ اس کے برعکس غالب جنھیں ادبی نظریہ سازی سے دور کا واسطہ بھی نہیں تھا نشاۃ ثانیہ کے قریب میں آئے بغیر ذہنی بیداری کی جدید لہر کے پہلے ترجمان اور کلاسیکیت کے آخری بڑے نمائندے کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ غالب اپنے زمانے کی دہلیز پر بیٹھے بیٹھے ہر زمانے کے انسان کی روح سے جھانکتے ہوئے بنیادی سوالوں کے ترجمان بن جاتے ہیں۔ آخر کوئی تو بات ہے کہ غالب آئین روزگار کے رمز شناس ہوتے ہوئے بھی اپنے زمانے کے عام مسئلوں کو شاعری کا موضوع نہیں بناتے اصل میں اعلا ادب کے پیمانے کبھی بھی صرف خارجی اور Verifiable نہیں ہو سکتے۔ وہ جو ایک چیز روح عصر کہلاتی ہے بیشک ہر

حساس روح سے اپنا خراج طلب کرتی ہے۔ مگر اس کا اظہار کسی بندھے ٹکے منشور اور ضابطے کا پابند نہیں ہوتا۔ علیگڑھ تحریک اور انجمن پنجاب سے لے کر ترقی پسند تحریک اور ایک شریعت زدہ جدیدی حلقے تک، سب میں قدر مشترک شعر و ادب کے خارجی پیمانے رہے ہیں۔ چنانچہ ان کا انجام بھی سب پر روشن ہے۔ ادب میں افادیت اور مقصدیت کا روایتی تصور ہو یا تقلیدی جدیدیت، ان سے کبھی بھی سچی تخلیقیت کے انکھوے نہیں پھوٹتے۔ آزاد اور حالی کی اصلاحی شاعری بھی بالعموم کم مایہ، کاروباری، کشش سے عاری اور آشوب روزگار کی ماری دکھائی دیتی ہے۔ پرہیزی غذا، ابالی کھچڑی بھی شاید اتنی بے مزہ نہیں ہو سکتی۔ کیسی بے پناہ صلاحیتیں تھیں اور کتنی آسانی کے ساتھ ضایع ہو گئیں۔ اپنے عہد کے شعور کی قیادت کے جذبے نے حالی کے مقدمہ شعر و شاعری اور آزاد کے زیر نظر لکچر، دونوں کی کچھ حدیں مقرر کر دیں۔ ایسا نہیں کہ حالی اور آزاد کے معترضین اُن سے بہتر ادبی اور تنقیدی بصیرت سے بہرور تھے۔

لیکن اس لحاظ سے خوش نصیب ضرور تھے کہ اپنے ماضی اور اپنی روایت کو سمجھنے اور جانچنے پرکھنے کے لیے انھیں مغرب سے اصول اور نظریے درآمد نہیں کرنے پڑے۔ حالی کے یہاں مصلحانہ جذبے کے وفور کے باوجود، اگر ان کی تمام تر نثر و نظم کے حساب سے دیکھا جائے تو ایک طرح کا دوغلا پن نمایاں ہے۔ یہی حال آزاد کا ہے۔ ان کے یہاں حالی کی جیسی معروضیت اور استدلال نہیں ہے اور جذبات کی رو میں وہ زیادہ آسانی سے بہہ جاتے تھے، پھر بھی نظم اور کلام موزوں کے باب میں اپنے خیالات کو پیش کرتے وقت وہ بھی اپنی جذباتی ترجیحات کو چھپا نہیں سکے۔ حالی کی بہ نسبت طنز، تمسخر اور تعریض کا نشانہ وہ کچھ کم بنے تو اس لیے کہ مقدمۂ شعر و شاعری شہرت اور مقبولیت میں اُن کی تنقیدی نگارشات سے بہت آگے تھا۔ قطع نظر اس واقعے کے، آزاد کا رویہ اپنی روایت کی طرف بہرحال زیادہ نرمی اور رواداری کا تھا۔ اپنے ادبی ورثے پر اُن کے اعتراضات کی لے اتنی اونچی اور تیز نہیں تھی۔ اُن کی بے اطمینانی اور برگشتگی اپنی روایت سے زیادہ اپنے زمانے کے اردو معاشرے میں بتدریج بڑھتے ہوئے ابتذال اور عامیانہ پن کے باعث تھی۔ اس کے علاوہ حالی پر انھیں یہ فوقیت بھی حاصل ہے کہ انھوں نے اس ابتذال سے نکلنے کا علاج

مغرب سے ماخوذ فکر کے بجائے خود عربی فارسی اور سنسکرت کی کلاسیکی روایت میں ڈھونڈنے کی کوشش کی۔ اس اندازِ نظر نے آزاد کے زیرِ نظر لکچر میں توازن اور تناسب کا ایک احساس باقی رہنے دیا۔ اعتراضات تو آزاد پر بھی ہوئے اور انتہا پسندوں نے ان کے لکچر پر بھی اپنی روایت کو پامال کرنے کے الزامات عاید کیے، لیکن یہ اعتراضات اتنے شدید نہیں تھے اور ان میں ویسی جارحیت نہیں تھی جو حالی کے سلسلے میں دکھائی دیتی ہے۔

(۷)

نظم اور کلامِ موزوں کے باب میں خیالات کے کچھ اقتباسات مندرجہ ذیل ہیں:

> ۱۔ کتابوں میں اکثر شعر کے معنی کلام موزوں و مقفّی لکھے ہیں لیکن درحقیقت چاہیے کہ وہ کلام موثر بھی ہو... اگر کوئی کلام منظوم تو ہو لیکن اثر سے خالی ہو تو وہ ایک ایسا کھانا ہے کہ جس میں کوئی مزا نہیں۔
>
> ۲۔ چونکہ نظم بہ نسبت نثر کے زیادہ تر زورِ طبیعت سے نکلتی ہے، یہی سبب ہے کہ بہ نسبت نثر کے موثر بھی زیادہ ہوتی ہے۔
>
> ۳۔ شاعر گویا کہ ایک مصور ہے — جو کبھی تصویرِ غم صفحۂ دل پر کھینچتا ہے۔ کبھی مضامین فرحت و عیش سے طبیعت کو گلزار کرتا ہے۔ انتہائے مرتبہ ہے کہ جب چاہتا ہے ہنسا دیتا ہے، جب چاہتا ہے رلا دیتا ہے۔
>
> ۴۔ زمین اور آسمان اور دونوں جہان شعر کے دو مصرعوں میں ہیں۔ ترازو اس کی شاعر کے ہاتھ میں ہے۔ جدھر چاہے جھکا دے۔
>
> ۵۔ نظم درحقیقت ایک شاخِ گل ریز فصاحت کی ہے۔

جس طرح پھولوں کے رنگ و بو سے دماغ جسمانی تر و تازہ ہوتا ہے شعر سے روح تر و تازہ ہوتی ہے۔

۶۔ مضامین شعری مختلف حالتوں اور مختلف عبارتوں میں رنگا رنگ کی کیفیتیں عیاں کرتے ہیں۔

۷۔ فی الحقیقت شعر ایک پرتو روح القدس کا اور فیضان رحمتِ الٰہی کا ہے کہ اہل دل کی طبیعت پر نزول کرتا ہے۔

۸۔ جنوں بھی ایک طرح لازمۂ شاعری ہے۔ بعض محققوں کا قول ہے کہ دیوانہ اور عاشق اور شاعر کے خیالات بعض بعض مقامات پر متحد ہو جاتے ہیں۔ شاعر کو لازم ہے کہ سب طرف سے مطمئن اور خیالات سے منقطع ہو کر اسی کام میں متوجہ اور غرق ہو جائے، اور یہ بات سوائے مجنوں کے یا عاشق کے کہ وہ برادر مجازی اس کا ہے، ہر ایک شخص سے نہیں ہو سکتی۔ مجنوں کو اپنے جنون اور عاشق کو معشوق کے سوا دوسرے سے، کچھ غرض نہیں خدا یہ نعمت سب کو نصیب کرے۔

۹۔ بعض طبائع شعر سے متنفر پائی جاتی ہیں اور دلیل اس کی یہ پیش کرتے ہیں کہ اس سے کچھ حاصل نہیں۔ اگر فائدے سے یہی مراد ہے کہ جس عمل سے چار پیسے ہاتھ میں آ جائیں تو بے شک شعر بالکل کار بے فائدہ ہے اور اس میں شک نہیں کہ ابنائے زمانہ نے آج کل شعر کو ایک ایسی ہی حالت میں ڈال دیا ہے۔

۱۰۔ شعر سے وہ کلام مراد ہے جو جوش و خروش خیالات سنجیدہ سے پیدا ہوا ہے۔ اور اسے قوت قدسیہ الٰہی سے ایک سلسلۂ خاص ہے۔

۱۱۔ اردو کے مالک اُن لوگوں کی اولاد تھے جو فارسی زبان رکھتے تھے۔ اسی واسطے انھوں نے تمام فارسی بحریں اور فارسی

کے دل چسپ اور رنگین خیالات اور اقسام انشا پردازی کا فوٹوگراف فارسی سے اردو میں اتار لیا۔

۱۲۔ تعجب ہے کہ اس نے (فارسی نے) اس قدر خوش ادائی اور خوش نمائی (اردو میں) پیدا کی کہ ہندی بھاشا کے خیالات جو خاص اس ملک کے حالات کے بموجب تھے، انھیں بھی مٹا دیا۔ چنانچہ خاص و عام پپیہے اور کوئل کی آواز اور چمپا چمبیلی کی خوش بو بھول گئے۔ ہزار و بلبل اور نسرین و سنبل جو کبھی دیکھی بھی نہ تھیں، ان کی تعریفیں کرنے لگے۔ رستم و اسفندیار کی بہادری، کوہ الوند اور بے ستوں کی بلندی، جیحوں سیحوں کی روانی نے یہ طوفان اٹھایا کہ ارجن کی بہادری، ہمالہ کی ہری بھری پہاڑیاں، برف بھری چوٹیاں اور گنگا جمنا کی روانی کو روک دیا

۱۳۔ ہمیں چاہیے کہ اپنی ضرورت کے بموجب استعارہ اور تشبیہ اور اضافتوں کا اختصار فارسی سے لیں سادگی اور اظہار اصلیت کو بھاشا سے سیکھیں۔ لیکن پھر بھی قناعت جائز نہیں کیونکہ اب رنگ زمانے کا کچھ اور ہے۔ ذرا آنکھیں کھولیں گے تو دیکھیں گے کہ فصاحت و بلاغت کا عجائب خانہ کھلا ہے جس میں یورپ کی زبانیں اپنی اپنی تصانیف کے گل دستے، ہار، طرے ہاتھوں میں لیے حاضر ہیں اور ہماری نظم خالی ہاتھ الگ کھڑی منھ دیکھ رہی ہے۔

۱۴۔ اے انگریزی کے سرمایہ دارو! (انگریزی داں ہندوستانیو) تم اپنے ملک کی نظم کو ایسی حالت میں دیکھتے ہو اور تمھیں افسوس نہیں آتا۔ تمہارے بزرگوں کی یادگار عنقریب مٹنا چاہتی ہے اور تمھیں درد نہیں آتا۔

۱۵۔ بھاشا پر جو فارسی نے اثر کیا اور اس سے نظم اور

انشائے اردو نے ایک خاص لطافت حاصل کی۔ وہ ان لوگوں کی بدولت ہوئی کہ بھاشا اور فارسی دونوں سے واقف تھے۔

۱۶۔ آج بعینہٖ اردو انگریزی کا (وہی) حال ہے۔ (جو کبھی بھاشا اور فارسی کا تھا)۔ پس اس کی (اردو کی) نظم میں اگر انگریزی کے خیالات کا پرتو حاصل ہوگا تو انہی لوگوں کی بدولت ہوگا جو دونوں زبانوں سے واقف ہوں گے اور سمجھیں گے کہ انگریزی کے کون سے لطائف اور خیالات ایسے ہیں جو اردو کے لیے زیور زیبائش ہو سکتے ہیں۔

۱۷۔ افسوس اس بات کا ہے کہ عبارت کا زور، مضمون کا جوش وخروش اور لطائف وصنائع کے سامان تمہارے بزرگ اس قدر دے گئے ہیں کہ تمہاری زبان کسی سے کم نہیں۔ کمی فقط اتنی ہے کہ وہ چند بے موقع احاطوں میں گھر کر محبوس ہو گئے ہیں۔

۱۸۔ کاش! اہم جو ٹوٹی پھوٹی نثر لکھتے ہیں اتنی ہی قدرت نظم پر بھی ہو جائے۔ اس کے اعلیٰ درجے کے نمونے انگریزی میں موجود ہیں۔ پھر بھی ہم دیکھتے ہیں۔ ہمارے بزرگ ردیف وقافیہ کے ساتھ ایسی دل پسند بحر میں اور نازک خیالیوں کے سامان ہمارے لیے چھوڑ گئے ہیں کہ اگر ہمت کریں تو کسی سے پیچھے نہ رہیں۔

۱۹۔ وطن اور اہل وطن کی قدیم ناموری کو بربادی سے بچاؤ تمہاری شاعری جو چند محدود احاطوں میں بلکہ چند زنجیروں میں مقید ہو رہی ہے اس کے آزاد کرنے میں کوشش کرو۔ اس فخر آبائی اور بزرگوں کی کمائی سے محروم ہونا بڑے افسوس کا مقام ہے۔

۲۰۔ اے خاک ہندوستان! اگر تجھ میں امراء القیس اور لبید نہیں تو کوئی کا لبید اس ہی نکال۔

اے ہندوستان کے صحراؤ! فردوسی اور سعدی نہیں تو والمیک ہی پیدا کردو——!

کچھ باتیں جو ان اقتباسات کی مدد سے بہ آسانی سمجھی جاسکتی ہیں حسب ذیل ہیں:

۱۔ آزاد اپنی روایت کے بجائے دراصل اپنے زمانے کے اردو معاشرے میں پھیلی ہوئی بدمذاقی اور سطحیت سے ناخوش دکھائی دیتے ہیں۔ جس وقت ان کا یہ لکچر سامنے آیا، غالب اور ذوق کے دور کا خاتمہ ہو چکا تھا۔ ذوق، ظفر، غالب، مومن رخصت ہو چکے تھے۔ اس وقت چاروں طرف داغ کے نام کا ڈنکا بج رہا تھا۔ زبان و بیان کے چٹخارے اور اکہرے پن کے ساتھ ساتھ ایک فکری سستاپن اور انحطاط، ایک بازاری قسم کی لذتیت اس دور کی شاعری کا غالب اسلوب بنتی جارہی تھی۔ کیا دلی، کیا لکھنؤ، ہر طرف شاعری کے نام پر ایک جذباتی اور ذہنی زوال کا ماحول تھا۔ فارسی اردو کی کلاسیکی شاعری نے اظہار و افکار کے جو اعلا معیار قائم کیے تھے، ایسا لگتا تھا کہ اب صرف قصہ پارینہ بن کر رہ گئے ہیں۔ مغلوں کا اقتدار ختم ہونے کے بعد ہندوستان کی تہذیبی اور سیاسی زندگی کا ایک نیا دور شروع ہو چکا تھا۔ نشاۃ ثانیہ کے اثرات تعلیم اور ثقافت کے شعبے میں گہرے ہوتے جارہے تھے۔ ایسے ذہنی اور جذباتی پس منظر میں "چوماچاٹی" کی شاعری واقعی بے وقت کی راگنی محسوس ہوتی تھی۔ اس نوع کی مثالیں بے شک متقدمین اور متوسطین کے یہاں بھی دیکھی جاسکتی ہیں، لیکن ایک تو اُن کے وقت تک اقدار اور افکار کے پیمانوں میں کوئی بڑی تبدیلی نہیں آئی تھی، دوسرے یہ کہ ۱۸۵۷ء کے پہلے تک کی شعری روایت میں ایک غیر معمولی وسعت اور بوقلمونی کا احساس بھی ہوتا ہے جو رفتہ رفتہ داغ اور امیر کے زمانے کی قبولیت کے ساتھ ماند پڑتا گیا۔ حالی سے غلطی یہ ہوئی کہ انھوں نے اپنی پوری روایت پر خطِ تنسیخ کھینچ دیا اور انسان کی مادی ضرورتوں اور روحانی ضرورتوں میں فرق نہیں کیا۔ آزاد، بہ طورِ خاص حالی سے کم تر مرتبہ اور مقبولیت رکھنے کے باوجود، کلاسیکی روایتوں سے انحراف یا انکار نہیں کرتے۔ متقدمین اور متاخرین کے بارے میں کوئی نازیبا اور نا ملائم بات نہیں کہتے۔ بزرگوں کے کمال کا اعتراف کرتے ہیں، البتہ اپنے زمانے کے اردو معاشرے کی بے ذوقی، بدمذاقی اور بے حسی کا افسوس کرتے ہیں اور اس بات پر زور دیتے ہیں کہ شعر سے "وہ کلام مراد ہے جو جوش

وخروش خیالاتِ سنجیدہ سے پیدا ہوا ہے۔ خیالاتِ پاک جوں جوں بلند ہوتے جاتے ہیں مرتبۂ شاعری کو پہنچتے جاتے ہیں۔"

۲۔ آزاد نے اپنے زمانے کی اردو شاعری کے رسمی رنگ کی بابت بھی ایک منصفانہ رویہ اختیار کیا ہے اور گردوپیش کی صورتِ حال سے یہ نتیجہ برآمد کیا ہے کہ ــــ "(گرچہ) فصاحت و بلاغت اب زیادہ ہے، مگر خیالات خراب ہو گئے۔ سبب اس کا سلاطین و حکام عصر کی قباحت ہے۔ انھوں نے جن جن چیزوں کی قدردانی کی لوگ اس میں ترقی کرتے گئے۔" گویا کہ دورِ آخر کے مغل حکمرانوں، رئیسوں، جاگیرداروں نے اپنی بے حسی اور فکری افلاس کے باعث سنجیدہ معاملات سے دوری اختیار کر لی تھی اس کے نتیجے میں شاعری بھی درباداری اور سستی تفریح کا ذریعہ بن کر رہ گئی تھی۔ "ورنہ (تو) اس نظمِ شعر میں شعرائے اہلِ کمال نے بڑی بڑی کتابیں لکھی ہیں۔"

۳۔ آزاد سے لکچر میں فارسی اور اردو کی کلاسیکی شاعری کی عظمت کا مستقل احساس ملتا ہے اور اپنی میراث پر وہ نہ صرف یہ کہ فخر کرتے ہیں، اُسے کسی بھی لحاظ سے مغربی ادب کے مقابلے میں کم تر نہیں سمجھتے۔ کہتے ہیں:

> میرے اہلِ وطن! تمہاری جماعت دو فرقوں سے مرکب ہے۔ ایک ہندو، ایک مسلمان۔ تم جانتے ہو ہندو کون ہے؟ ہندو وہ ہیں کہ آج ہم جس بات کی آرزو کرتے ہیں، وہ ان کی زبان کا اصلی جوہر ہے۔ اگر بھاشا ہے تو وہ اصلی حالتوں کے ادا کرنے میں سب پر فائق ہے۔ سنسکرت کی قوتِ نظم خود حدِ بیان سے باہر ہے۔ کیونکہ مضامین شاعرانہ درکنار، اس نے تاریخ سے لے کر جغرافیہ، طب، منطق، فقہ تک جس علم کو لیا، نظم کی جنتری میں کھینچ لیا۔ دوسرا جزو مسلمان، جن کی اصل عرب، عربی وہ زبان ہے۔ جس میں مرد تو بالائے طاق۔ گھروں کی عورتیں بلکہ لونڈیاں جب اپنی جوشِ تقریر پر آتی تھیں تو ان کا کلام ایک پرزور نظم ہو جاتا تھا۔ کیا یہ افسوس کی بات نہیں کہ ایسے بزرگوں کی اولاد اپنے بزرگوں کی میراثوں سے

محروم ہو۔ کیا یہ حیف کی جگہ نہیں کہ آج ہماری زبان حرف تاثیر سے خالی ہو۔

۴۔ اس سلسلے میں یہ نکتہ بھی قابلِ غور ہے کہ آزاد ادب اور زبان کے تاریخی پس منظر کے ساتھ ساتھ اس کے طبعی اور جغرافیائی پس منظر کی اہمیت کے بھی کما حقہٗ قائل ہیں۔ سخندانِ فارس میں انھوں نے اظہار و بیان کی جغرافیائی روایت پر تفصیلی بحث کی ہے۔ گویا کہ خیال کی مادی بنیادوں کو سمجھنے اور حسب ضرورت اُن سے کسب کرنے کا یہ ایک منفرد زاویہ نظر تھا جو اتنی وضاحت اور صفائی کے ساتھ آزاد کے کسی بھی معاصر کے یہاں، بہ شمول حالی اور شبلی، دکھائی نہیں دیتا۔ زبان اور زمین کے رشتوں کا احساس آزاد کے یہاں بہت قوی ہے۔ اسی احساس سے شاعرانہ تجربوں کی ارضی بنیادوں سے وابستہ تصور کی راہ نکلتی ہے چنانچہ آزاد کے زیر بحث لکچر کے مضمرات پر گفتگو میں اس نکتے کو بھی ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔

۵۔ مشرق کی مجموعی روایت کی وحدت پر آزاد نے جا بجا زور صرف کیا ہے۔ عربی فارسی کے ساتھ ساتھ سنسکرت کا نام وہ لگ بھگ ایک ہی سانس میں لیتے ہیں اور اردو کی روایت کو وہ ان زبانوں کی مشترکہ میراث کے سیاق میں رکھ کر دیکھتے ہیں۔ اس اندازِ نظر کا اثر آزاد کے شعری تصور کے علاوہ ان کی نثر و نظم کے مزاج اور خارجی ہیئت پر بھی پڑا۔ اپنے اس لکچر کے دوران بھی انھوں نے ایک ہمہ گیر اور قومی مناظر پر توجہ قائم رکھی چنانچہ اس کے اختتامیے میں بھی وہ کہتے ہیں۔

> اے ہندوستان کے صحراؤ! فردوسی اور سعدی نہیں تو وہ المیک ہی پیدا کر دو۔ جاننے والے جانتے ہیں کہ شاعری کے لیے اوّل قدرتی جوہر بعد اُس کے چند تحصیلی اور علمی لیاقتیں چاہئیں۔ بعد اس کے شوقِ کامل اور مشقِ دوامی میں نثر کے میدان میں بھی سوار نہیں، پیادہ ہوں اور نظم میں خاک اُفتادہ۔ مگر سادہ لوحی دیکھو کہ ہر میدان میں دوڑنے کو آمادہ ہوں۔ یہ فقط اس خیال سے کہ میرے وطن کے لیے شاید کوئی کام کی بات نکل آئے۔

۶۔ آزاد کے اس تاریخی لکچر کا یہ پہلو بہت اہم اور توجہ طلب ہے کہ وہ اپنے

معاشرے کی اصلاح کا جذبہ تو رکھتے ہیں اور نئے تعلیم یافتہ طبقے کے چلن کے مطابق زبان وادب سے قومی تعمیر کا کام لینا چاہتے ہیں۔ لیکن زبان وادب کو آلۂ کار کے طور پر استعمال کرنے کی حمایت کے بعد بھی وہ اپنی روایت کے تشخص کو گنوانا نہیں چاہتے۔ اس لکچر کے ذریعے وہ اپنے ماضی کے گم شدہ حصّوں کو پھر سے پانا چاہتے ہیں اسی لیے مشرقی روایت کی وحدت سے ان کی نظر کبھی نہیں ہٹتی۔ انگریز اور انگریزی داتوں کے لیے ان کے دل میں پسندیدگی اور ستائش کا جذبہ موجود ہے۔ لیکن اُن کی کسی بھی بات سے مغرب کی کورانہ تقلید کا پہلو نہیں نکلتا۔ ایک ایسے دور میں جب ہندوستان کے نئے تعلیم یافتہ طبقے کے شعور میں مغرب کی جگہ تقریباً محفوظ ہو چکی تھی اور انگریزوں کے اثرات ہماری اجتماعی زندگی کے ہر پہلو پر مستحکم ہو چکے تھے، آزاد کا اس سیلاب میں گم ہونے سے نہ صرف بچ جانا بلکہ اپنی تخلیقی اور تہذیبی انفرادیت کے احساس کو قائم رکھنا بہت بڑی بات ہے۔

آزاد کے تنقیدی شعور میں عظمت کے عناصر نہیں ملتے عظمت کے عناصر تو اُن کے کسی معاصر کے یہاں بھی نہیں ملتے۔ اس لحاظ سے اردو تنقید کی روایت پر کلیم الدین احمد کی فیصلہ کن اور بہ ظاہر شدت آمیز رائے بڑی حد تک درست کہی جا سکتی ہے۔ لیکن اس لکچر کی تاریخی حیثیت اور معنویت سے قطع نظر، اس کے نکات میں ہوش مندی اور مغرب سے غیر مرعوبیت کی جو مستحکم فضا ملتی ہے، اپنی روایت کے عرفان اور تہذیبی تصادم اور آویزش کے ماحول میں جذبے کے توازن اور تناسب کو برقرار رکھنے کی جو مخلصانہ جدوجہد ملتی ہے، اسے نظر انداز کر دینے کا بھی کوئی جواز نہیں ہے۔ آزاد کی شخصیت کا سب سے قابل قدر پہلو اُس میں وحدت اور تکمیل کا ایک کبھی نہ ختم ہونے والا تاثر ہے۔ ان کے زمانے کی پُر آشوب تاریخ کی طرح اُس زمانے کا عام شعور بھی منقسم ہو چکا تھا اور ایک مستقل پیکار زندگی کے ہر میدان میں جاری تھی۔ لیکن آزاد کے حواس پر جو بھی گزری ہو، انھوں نے اپنے تہذیبی وجدان کو بکھرنے نہیں دیا۔ آزاد کے وجدان میں وسعت کے ساتھ ساتھ لچک بھی بہت ہے، اس لیے وہ فکری سطح پر (حالی کے برعکس) کوئی انتہا پسندانہ موقف اختیار نہیں کرتے۔ نہ اپنے ماضی سے کتراتے ہیں، نہ حال میں کھوئے جاتے ہیں۔ اصلاح پسند تو بیشک آزاد بھی بن گئے تھے اور ان کا یہ لکچر انگریزی اقتدار کا استقبالیہ اور

انیسویں صدی کی اصلاحی سرگرمیوں کا ایک حصہ ہونے کی حیثیت سے ایک تاریخی ضرورت کی تکمیل کا ذریعہ بھی سمجھا جائے گا لیکن آزاد کی اصل وابستگی مغربی علوم اور افکار کے مطابق صورت پذیر ہونے والی نئی دنیا سے نہیں تھی بلکہ مخصوص اور منفرد دنیا سے تھی، اجتماعی یادداشت میں محفوظ اپنے تہذیبی ماضی سے تھی، اپنی روایت کے بعض گم شدہ سانچوں سے تھی۔ آزاد کی اصل شخصیت کا اظہار اُن کے نظریات اور تصورات سے زیادہ، اور اُن کی شاعری سے تو بہت زیادہ، اُن کی نثر میں ہوا ہے۔ آزاد کے تصویری تخیل اور طرزِ احساس کی خلاقانہ جہت کے ساتھ ساتھ جذبے کی حرارت اور ارتعاش سے معمور ان کے جادوئی اسلوب نے آزاد کی نثر میں ذریعے اور مقصد کو یکجا کر دیا ہے۔ چنانچہ آزاد کے یہاں حال کی طرح اُن کا ماضی بھی ایک زندہ حقیقت بن جاتا ہے اس نکتے کی وضاحت کے لیے آبِ حیات سے یہ دو اقتباسات دیکھیے:

> اے کاغذی خانقاہوں کے بسنے والو! تمہاری تصنیفات میں تمہارے گھر آباد ہیں۔ جب آنکھیں کھولتا ہوں تم نقوش وحروف کے لباس پہنے ہنستے بولتے پھرتے چلتے نظر آتے ہو اور ویسے ہی نظر آتے ہو جیسے کہ تھے۔ زمانہ سالہا سال کی مسافت طے کر کے دُور نکل آیا اور سینکڑوں برس آگے بڑھا اور بڑھ جائے گا، مگر تم اپنی جگہ بدستور قائم ہو۔
>
> اے ہمارے رہنماؤ! تم کیسے مبارک قدموں سے چلے تھے اور کیسے برکت والے قدموں سے رستے میں چراغ رکھتے گئے تھے کہ جہاں تک زمانہ بڑھتا ہے، تمہارے چراغوں سے چراغ جلتے چلے جاتے ہیں اور جہاں تک ہم آگے جاتے ہیں تمہاری ہی روشنی میں جاتے ہیں —

تخیل کا لمس تاریخ کو بھی ایک جیتا جاگتا تجربہ بنا دیتا ہے۔ آزاد کے یہاں ہر شے، ہر خیال، ہر کیفیت ایک حساس کائنات کا حصہ ہے۔ آزاد کا بڑے سے بڑا مخالف بھی اس اندازِ نظر کو اُن کی ماضی پرستی کا نام نہیں دے سکتا کیونکہ آزاد کی مجموعی حسیت نے

آزمائش کی اُس گھڑی میں بھی کسی زمانے کی حد قبول نہیں کی۔ ماضی اور حال دونوں اُن کے یہاں ایک تسلسل کا حصّہ ہیں۔ باہر کی دنیا میں جیسا بھی ہنگامہ برپا رہا ہو، آزاد کی شخصیت کے داخلی نظام میں مختلف النوع احساسات کو جذب کر لینے کی صلاحیت حیران کن ہے، چنانچہ اُن کی یکسوئی میں فرق نہیں آتا۔ شاید اسی وجہ سے آزاد کا یہ لکچر بھی اُن کے شعور میں کسی انہونی یا اچانک تبدیلی کا پتہ نہیں دیتا۔ اسے ہم آزاد کے ماضی اور ہندوستان کے اجتماعی ماضی کے پس منظر میں رکھ کر بھی دیکھ سکتے ہیں اور ہندوستانی نشاۃ ثانیہ کے علاوہ اردو شاعری کی تاریخ میں انجمن پنجاب کے روایتی رول کے حساب سے بھی اس کے مفاہیم کا تعین کر سکتے ہیں۔ اصل میں کسی بھی موضوع کی طرف اُس کے لکھنے والے کا رویہ اپنے موضوعات کی طرف انیسویں صدی کی ذہنی بیداری یا اصلاحی رجحانات کا عکس محض نہیں ہے۔ یہ رویہ سرسید، حالی، شبلی کسی سے بھی مماثل نہیں۔ اس پر آزاد کے شعور کی انفرادیت کا نقش بہت واضح ہے چنانچہ ایک خاص زمانے کی تاریخ میں محصور ہوتے ہوئے بھی نظم اور کلام موزوں کے باب میں یہ خیالات انیسویں صدی کی نشاۃ ثانیہ کے بوجھ سے آزاد ہیں۔ ہم سے ان کا مطالبہ یہ ہے کہ انھیں جدید عہد اور جدید نظم کی تاریخ کے ساتھ ساتھ آزاد کی شخصیت اور اُن کے اپنے شعور کے حوالے سے بھی دیکھا جائے۔

اس گفتگو کے خاتمے پر چند وضاحتیں بھی ضروری ہیں:

۱۔ جدید تہذیبی نشاۃ ثانیہ کے مثبت اور منفی، دونوں پہلوؤں کو نظر میں رکھنا اس لیے بھی ضروری ہے کہ حالی کی ادبی فکر کے بعض متنازعہ عناصر کا جائزہ اُن کے اصل سیاق میں لیا جا سکے۔

۲۔ ادبی فکر میں غیر ادبی عناصر کی شمولیت کا جواز کسی بھی عہد کے معاشرتی حالات مہیا کرتے ہیں۔ آروِل نے کہا تھا کہ جنگ کے زمانے کے ادب اُس عہد کی صحافت ہوتی ہے۔ ادب کے سماجی رول پر اصرار کی منطق پر، جدید تہذیبی نشاۃ ثانیہ کے پس منظر میں، اسی حوالے سے غور کرنا چاہیے۔

۳۔ انجمن پنجاب کے مقاصد صرف ادبی اور معاشرتی نہیں تھے۔ اس کی تہہ میں برطانوی سامراج کی کچھ سیاسی مصلحتیں بھی کام کر رہی تھیں۔ دانستہ یا نادانستہ طور پر

انیسویں صدی کی اصلاحی انجمنیں اپنے آپ کو ان سے الگ نہیں رکھ سکیں۔

اکبر یا حلقۂ اودھ پنچ کی طرف سے علیگڑھ تحریک پر جو اعتراضات کیے گئے وہ سب کے سب غلط نہیں تھے۔

۴۔ سرسید، حالی اور اُن کے معاصرین میں سے ہر ایک کی خدمات اپنے اپنے دائرے میں غیر معمولی تھیں اُن کی فکر کے معروضی تجزیے میں کہیں کہیں بے اطمینانی کا جو احساس ہوتا ہے تو وہ بے سبب نہیں ہے۔ آج ضرورت جدید ہندوستانی فکر اور انیسویں صدی کے اصلاحی میلانات کے آزادانہ مطالعے کی ہے۔ اس عہد کی شخصیتوں میں بہ شمول حالی، کوئی بھی شخصیت اتنا کمزور نہیں کہ آزادانہ جستجو اور مطالعے کی تاب نہ لاسکے۔ اپنی بعض مجبوریوں اور معذوریوں کے باوجود یہ شخصیتیں بے مثال اور مقتدر تھیں اور ان کے فیضان کا سلسلہ ابھی ختم نہیں ہوا۔ ہماری تنقید کی روایت میں اپنے تضادات کے باوجود مقدمے کی حیثیت آج بھی ایک مرکزی حوالے کی ہے۔

ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری

ادب اور زندگی

ادب کے بغیر میں اپنی زندگی کا تصور بھی نہیں کر سکتا۔ مگر زندگی مجھے ادب سے زیادہ عزیز ہے۔ چنانچہ جب بھی کوئی لکھنے والا زندگی کو بہتر بنانے کے لیے معاشی آزادی، ذہنی آزادی اور اجتماعی ترقی کی باتیں کرتا ہے تو میرے دل میں اُس کے لیے عزت اور تکریم کے جذبات پیدا ہوتے ہیں۔ لیکن مجھے یہ بھی معلوم ہے کہ انسانی سماج کو اور اجتماعی زندگی کو سدھارنے سنوارنے اور عام فلاح و بہبودی کے راستے پر لے جانے کی طاقت اور صلاحیت ادب میں نہیں ہوتی۔ ادیب انسانی درد اور اندوہ کا ادراک کرنے، دہشت اور افسردگی سے بھرے ہوئے تجربوں کا بوجھ اُٹھانے کے معاملے میں عام انسانوں کے علاوہ، ذہنی فکروں اور سائنسدانوں سے بھی شاید آگے ہوتا ہے۔ اُس کے احساسات اور اعصاب میں شدت اور ذکاوت دوسروں کی بہ نسبت شاید زیادہ ہوتی ہے۔ لیکن ادیب قوموں کی تقدیر نہیں بدلتے بدل بھی نہیں سکتے۔ اسی لیے، غالباً ایلیٹ نے یہ بات کہی تھی کہ دنیا اس وقت نہیں بدلے گی جب تک کہ سیاستداں ادب نہیں پڑھیں گے۔ اور سیاستداں جب تک ادب نہیں پڑھیں گے، انسان کو کھاد سمجھتے رہیں گے۔ ہمارے زمانے میں اور ہمارے زمانے میں ہی کیوں اگلے زمانوں میں بھی یہی صورت حال سامنے آتی رہی ہے، ادیب کے دوسرے بہت سے مسئلوں میں ایک مسئلہ جسے آشوب کہنا چاہیے، یہ رہا ہے کہ سیاست داں اسے عام طور پر گھاس نہیں ڈالتے۔ ادیب اگر سچا ہے تو گھاس کھانے کے شوق سے دور رہتا ہے اور اگر تربیت، صحبت، کسی انفرادی یا اجتماعی ضرورت کے باعث اس میں یہ شوق پیدا ہو

بھی جائے تو بس مٹھی دو مٹھی بھر گھاس اس کے لیے کافی ہوتی ہے۔ دنیا جانتی ہے کہ سرگرم ذہنی زندگی گزارنے والے معدے کے کمزور ہوتے ہیں۔

مجھے بار بار یہ احساس ہو رہا ہے کہ اس گفتگو کے آغاز کے لیے، مجھے اس سے بہتر تمہید کی تلاش کرنی چاہیے تھی۔ ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری ایک نہایت ذی علم، جامع صفات اور باکمال انسان تھے۔ کئی زبانوں کے عالم تھے۔ تاریخ، فلسفہ اور سماجی علوم کے ساتھ ساتھ انھوں نے ملکی اور غیر ملکی زبانوں کا بہت سا ادب پڑھا تھا۔ اپنے زمانے کے مشہور افسانہ نگار تھے۔ لائق مترجم تھے۔ زبان داں تھے۔ ایک نہایت زندہ توانا اور رنگا رنگ شخصیت کے مالک تھے۔ اُن میں فکری دیانت داری بھی بہت تھی۔ چنانچہ اپنی اور جوشؔ کی غضب ناک اور بے قابو ترقی پسندی کے باوجود انھیں جوشؔ کی شاعرانہ حیثیت اور مقبولیت کے انہدام میں بھی ذرہ برابر تکلف نہیں ہوا اور اقبال سے ارادت و عقیدت کے باوجود، جوشِ اختلاف میں وہ اقبالؔ پر بھی حملہ کر بیٹھے تھے۔ اس واقعے کی طرف گرد راہ میں یہ اشارہ ملتا ہے:

> (اقبالؔ سے) آخری ملاقات ۱۹۳۶ء میں پانی پت میں مولانا حالیؔ کی صد سالہ سالگرہ کے مشہور جلسے میں ہوئی جب میرا مقالہ "ادب اور زندگی" ان کو نظر سے گزر چکا تھا۔ جب کسی نے میرا تعارف علامہ اقبالؔ سے ان الفاظ میں کیا کہ یہ آپ کی شان میں سخن گسترانہ باتیں لکھ گئے ہیں، تو انھوں نے کمال شفقت سے فرمایا: "ایسے مخلص نوجوانوں کی میں قدر کرتا ہوں۔ بے جان لوگوں کے اتفاق پر جان دار لوگوں کے اختلافات کو ترجیح دیتا ہوں۔"

واقعہ بیان کرنے کے بعد ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری یہ بھی لکھتے ہیں کہ "اس وقت میں نے اقبال کا کلام جستہ جستہ پڑھا تھا۔ اب انصاف کا تقاضہ ہے کہ ان کی شاعری اور شخصیت کی عظمت کا اقرار کروں۔ غمِ دوراں کا ایسا نوحہ خواں اور عظمت انساں کا ایسا قصیدہ خواں بیسویں صدی میں کوئی شاعر نہ ہوا۔"

گویا کہ "ادب اور زندگی" میں اقبال کی طرف ان کا جو رویہ سامنے آیا وہ ادھورے مطالعے پر مبنی تھا اور منصفانہ نہیں تھا۔ اس اعتراف میں پچھتاوے کا جو عنصر نمایاں ہے، ترقی پسند تنقید میں اس کی مثالیں بہت جگہوں پر مل جائیں گی — سردار جعفری، مجنوں، مختار حسین، احتشام حسین سب کی تحریروں میں۔ جو جتنا مغلوب المقاصد اور تحریک کا جتنا پُر جوش مجاہد تھا، مثلاً سردار جعفری اور ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری، اس کے یہاں فیصلے کی غلطی کا اعتراف اور پشیمانی کا احساس بھی اتنا ہی زیادہ ہے۔

(۲)

"ادب اور زندگی" کے مطالعے میں، اس یادگار زمانہ مضمون کی اشتعال انگیزی کے باوجود، اپنے بس بھر، میں احتیاط اور نرمی کا رویہ اختیار کرنا چاہتا ہوں۔ اور اس کی وجہ میرے ذہن میں بہت واضح ہے۔ ایک تو یہ کہ تاریخ (ماضی) کے ساتھ زیادتی اور زور زبردستی یوں بھی لاحاصل ہے۔ دوسرے یہ کہ ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری کی آپ بیتی گرد راہ کے مطالعے نے برسوں پہلے میرے اندر جو خوش گوار تاثر پیدا کیا تھا، وہ نہ صرف یہ کہ ابھی باقی ہے، یوں کہنا چاہیے کہ یہ تاثر پہلے سے زیادہ مستحکم ہوا ہے۔ بیگم حمیدہ اختر حسین رائے پوری کی خودنوشت ہم سفر ایک جادو بھری کتاب ہے جس کے اثر سے نکلنا آسان نہیں اور اس کتاب میں جو سحر اخیر تک چھایا دکھائی دیتا ہے، وہ اختر حسین رائے پوری کی شخصیت کا ہے۔ پھر میرے تاثر کو مزید ترقی بیگم حمیدہ اختر حسین رائے پوری ہی کی تازہ وارد کتاب "نایاب ہیں ہم" سے ملی جو مجھے ہفتہ بھر پہلے مشفق خواجہ صاحب کی عنایت سے موصول ہوئی ہے۔ یہ کتاب سات افراد کے خاکوں پر مشتمل ہے۔ ان کی الگ الگ شخصیتیں ہیں، مگر ان میں اشتراک کا پہلو اس بات سے نکلتا ہے کہ سات کے ساتوں افراد زندگی کی بعض بنیادی قدروں کے ترجمان ہیں۔ اختر صاحب (ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری، کی طوالت کے پیش نظر اس مضمون میں اب آگے یہی نام استعمال ہوگا کا خاکہ

بھی اس کتاب میں شامل ہے، یادنامے کے طور پر دو اقتباسات حسب ذیل ہیں:

> ادب اور شاعری، ایشیا، یورپ، ایران اور دیگر ممالک کے، ان سب پر کس قدر عبور حاصل تھا۔ موسیقی اپنی ہو یا یورپین، دونوں ہی پر یکساں پہروں گفتگو کر سکتے تھے سیاست کا ذکر آ جائے تو وہ مکمل اُنھتے، حیران کن باتیں بتاتے، کھانوں پر بات چل پڑے تو مختلف ممالک کے کھانوں پر بولتے اور بتاتے رہتے۔ سیر و سیاحت سے والہانہ دلچسپی رہی۔ اس بحر میں اُن کے پاس جیسے خزانہ تھا۔ مذاہب عالم میں اُن کی علمیت اور معلومات بدرجۂ اتم تھیں۔ روحانیت اور فقہ اور تصوف پر جو وہ بتاتے تو بڑے بڑے عالم دین خاموشی سے سنا کرتے۔

> پہلے موسیقی کی محفلیں گھر یا سمندر میں لندن کی جہاز پر کرتے جس ملک میں اُن کی پوسٹنگ رہی یا زمانہ تعلیم میں جو بھی موسیقی بیلے یا ڈرامے ہوئے ان میں شرکت کرتا، ہر میوزیم کو بڑی گہری نظر سے دیکھا کرتے۔ پہاڑوں، سمندر، گھنے جنگلات اور جھرنے ان پر اتنا اثر ایسے ڈالتے کہ کئی روز خوش ہو اور ذکر کرتے اور ساتھ یہ بھی کہا کرتے — کاش وہ افریقہ کے کسی جنگل میں پیدا ہوتے اور یوں فطرت کے قریب تر ہو کر زندگی گزارتے۔

غرض کہ اختر صاحب کی جو تصویر ان کے خود نوشت سوانح اور بیگم حمیدہ اختر کی دو کتابوں سے ابھرتی ہے اُسے بہ ظاہر اُن کے مضمون ''ادب اور زندگی'' سے کوئی مناسبت نہیں۔ اپنے سوانح کی روشنی میں وہ کسی قدر شاعرانہ اور رومانی مزاج رکھنے والے ایک فرد کے طور پر ہم سے روشناس ہوتے ہیں۔ یہ فرد حقیقت کا ایک کشادہ تصور رکھتا ہے۔ یعنی سچائی اس کے نزدیک سچائی کے ایک ایسے بسیط اور پھیلے ہوئے تصور کا حصہ ہوتی ہے جس

میں مابعد الطبیعاتی سچائیوں'' کو سمونے کی گنجائش بھی نکل آتی ہے۔ یہ فرد فطری زندگی کا ایک رچا ہوا شعور رکھتا ہے اور تہذیب کو صرف مادّی کمال کے حصول کا نتیجہ نہیں سمجھتا۔ اس موقعے پر مجھے کلیم الدین احمد کا ایک قول اور اس کے جواب میں فراق صاحب کی کہی ہوئی بات یاد آتی ہے جسے موجودہ بحث کے سیاق میں دوہرایا جا سکتا ہے۔ کلیم الدین احمد کے ان لفظوں پر کہ غزل ایک نیم وحشی صنفِ سخن ہے، فراق صاحب نے یہ حاشیہ چڑھایا تھا کہ وحشت یا نیم وحشت کے عناصر سے خالی ہو کر شاعری دنیوی نفع نقصان کا بیورہ ہے فراق صاحب شاید یہی کہنا چاہتے تھے۔ اسرار، اقسام، غیر متوقع واقعات اور تجربوں، سمجھ میں کچھ آنے والے کچھ نہ آنے والے احساسات اور جذبوں، مجسم اور تجریدی حقیقتوں کے عناصر سے استفادے کے بغیر معاشیات کا رسالہ تو لکھا جا سکتا ہے، ادب اور آرٹ کی تشکیل نہیں کی جا سکتی۔ تخیل اور خوش مذاقی کا خانہ اگر خالی ہے تو آپ علمی استدلال اور تفص کا نقشہ بے شک جما سکتے ہیں، ادب اور آرٹ کے رموز سے آگاہ نہیں ہو سکتے۔ اختر صاحب کی شخصیت اس لحاظ سے دو حصوں میں بٹی نظر آتی ہے۔ ایک چہرہ اُس شخص کا ہے جو ادب کے ذریعے معاشی انقلاب کا خواب نامہ ترتیب دے رہا ہے۔ جسے تخلیقی لفظ کے بے حساب تجربے سے زیادہ دل چسپی لفظوں کو سلائڈ کی طرح دیکھنے سمجھنے اور برتنے سے اور لفظ کے مفہوم کو پھیلانے سے زیادہ اسے سمیٹنے سے ہے۔ لفظ کے ابہام سے زیادہ اس کے معنی کی تعین سے ہے۔ اختر صاحب کی علمیت اور اسکالرشپ کے مطالبات اُن سے کچھ اور رہے ہوں گے۔ انھوں نے ادب اور زندگی کے اسرار پر اپنے علمی، نظریاتی، سماجی اور نیم سیاسی ایقانات اور اپنے بنیادی موقف کا اطلاق کرنا چاہا۔ اسی لیے، ادب کو بھی وہ اسی راستے پر لے جانا چاہتے تھے جس کا انتخاب انھوں نے اپنے عہد کی اجتماعی زندگی کے لیے کیا تھا۔ اس راستے میں دور افتادہ نیلے پربتوں کے سکوت، سمندروں کی خود فراموشی، گھنے جنگلوں کی تخئی اور پرکشش رمز اور پہاڑی جھرنوں کے شوخ رفتاری کے لیے کوئی جگہ نہیں۔ علوم دینی پر عبور اور مذہبی تجربے وسعت کے باوجود ادبی تفہیم اور تجربے کے سیاق میں عسکری نے علمیت کے حدود کی جو نشان دہی اپنی تحریروں میں بار بار کی ہے اور مکتبی شعور پر تخلیقی تجربے کے ادراک کو جو فوقیت دی ہے، زیرِ بحث مسئلے کے پس منظر میں اُس پر توجہ ضروری ہے۔

''ادب اور زندگی'' کی اشاعت جولائی ۱۹۳۵ء کے رسالہ اردو میں ہوئی تھی، یعنی کہ ہندوستان میں ترقی پسند تحریک کے باضابطہ قیام سے لگ بھگ ایک سال پہلے۔ اس دور کا ذکر کرتے ہوئے اختر صاحب نے لکھا ہے کہ ۱۹۳۵ء کے آس پاس— ''حقیقت نگاری اور ترقی پسندی کی دھوپ میں رومان پسندی کی چاندنی مدھم پڑ گئی، مگر اس میں کیا شک ہے کہ اردو ادب میں اس نے روایت پرستی سے ہٹ کر نئی راہیں تلاش کرنے کی صلاحیتیں پیدا کیں۔'' نئی راہوں کی تلاش اور ترقی پسند نظریہ ادب کی تعمیر اور قیام میں اوّلیت کے اعزاز سے، زندگی کے آخری دور میں اس نظریے پر نظرِ ثانی کی ضرورت محسوس کرنے کے باوجود، اختر صاحب کی دل چسپی برقرار رہی۔ گردِ راہ میں لکھتے ہیں:

> ۱۹۳۵ء میں اسی رسالے (کلکتے سے ہندی میں شائع ہونے والے ''وشوامتر'') میں میرا مضمون ''ساہتیہ اور کرانتی'' (ادب اور انقلاب) شائع ہوا جسے ہندی میں ترقی پسند تنقید کا سنگِ بنیاد قرار دیا گیا ہے...
>
> ... تاریخی اعتبار سے یہ تحریک جولائی ۱۹۳۵ء میں اس مقالے سے شروع ہوتی ہے جو میں نے انجمن ترقی اردو (اورنگ آباد دکن) کے رسالے اردو کے لیے قلم بند کیا تھا۔

اختر صاحب نے ترقی پسند تحریک کے قیام میں اپنے رول کی وضاحت کے ساتھ روشنائی سے سجاد ظہیر کا ایک اقتباس نقل کیا ہے— ''۱۹۳۶ء یا شاید اس سے بھی کچھ پہلے اختر حسین رائے پوری نے اپنا مشہور مضمون ''ادب اور زندگی'' لکھا جو انجمن ترقی اردو (ہند) کے سہ ماہی رسالہ اردو میں شائع ہوا۔ میرے خیال میں یہ ہماری زبان میں پہلا مضمون ہے جس میں مبسوط اور مدلل طریقے سے نئے ترقی پسند ادب کی تخلیق کی ضرورت بتائی گئی اور پرانے ادب کی رجعت پسند قدروں کی تشریح کر کے اس کی سخت مذمت کی گئی۔

مجھے اعتراض اس بات پر نہیں ہے کہ ترقی پسند تحریک کی بنیاد کا پہلا پتھر رکھے جانے کے عمل میں اختر صاحب اپنی قیادت کا ذکر اتنی صراحت کے ساتھ کیوں کرتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک کو اپنی کوتاہیوں اور خامیوں کے باوجود اس وقت تک ہمارے ادب کی سب سے بڑی تحریک کی حیثیت حاصل ہے۔ پھر ہمارے ادیبوں کی انا گزیدگی کا حال تو یہ رہا ہے کہ وہ ''آزاد غزل'' اور انشائیے جیسی فقید المثال اصناف کے بانی ہونے کا دعوا کرتے بھی تھکتے نہیں۔ پتہ نہیں یہ اپنے تخلیقی ضعف کی تلافی کے لیے ہے یا تاریخ سازی کے شوق کی وجہ سے۔ ماچس کی تیلیوں کا قدر رکھنے والے ادیب بھی یہ کہتے نہیں شرماتے کہ یہ اور وہ بحث ادب کی تاریخ میں انھوں نے شروع کی۔ اختر صاحب کے سیاق میں میری بے اطمینانی کا سبب یہ ہے کہ ''ادب اور زندگی'' کے مقدمات میں جو خام کاری ہے، جو ذہنی کچا پن ہے، اسے محسوس کرنے کے باوجود وہ اس کی مدافعت سے کبھی باز نہیں آئے اور ادبی زندگی کے ابتدائی دور کی جذباتیت اور بے راہ روی پر پچھتاوے کا احساس رکھنے، اپنے موقف کو بدلنے کے باوجود وہ اس سے دست برداری کے اظہار میں جھجکتے یوں رہے کہ اُن کا دل بھی تاریخ سازی کے متذکرہ شوق سے آزادی پر تیار نہیں ہو سکا۔ جب وہ اس طرح کی باتیں کرتے ہیں کہ:

> اس تحریک کا اثر اتنا گہرا اور دور رس تھا کہ اس نے بلا شبہ اس دور کے شعر و ادب کے مزاج کو بدل کر رکھ دیا۔ جنگِ آزادی کی ہنگامہ آرائی میں لازماً نعرہ زنی اور جوش و ہیجان کا اظہار بھی ہوا لیکن ایسی تحریروں کی کمی نہیں جن کی حیثیت مستقل ہے، بالخصوص ترقی پسندی نے اس دور کے ہر شعبۂ ادب میں کردار ادا کیا۔

> یا یہ کہ — ایجاد اور تخلیق میں وہی گہرا ربط کارفرما ہے جو تنقید اور اجتہاد کے ترجمانوں میں ہوتا ہے۔ جب کسی معاشرے پر روایتوں کی تہیں جم جاتی ہیں تو انھیں تنقید کی چھری سے ہی صاف کیا جا سکتا ہے اور اس کے لیے اجتہاد کا جذبہ ضروری ہے —

تو تھوڑی الجھن سی پیدا ہوتی ہے کہ اختر صاحب جیسی دیانتدارانہ شخصیت رکھنے

والا یہ باتیں اعتراف کے بجائے اعتراض کے انداز میں کیوں کہہ رہا ہے؟ وہ نعرہ زنی کرنے والوں، جوش و ہیجان کا اظہار کرنے والوں، تنقید کی چھری سے روایتوں کی تہیں صاف کرنے والوں'' میں بھی اُسی طرح پیش پیش تھے جس طرح ادب اور زندگی کے ایک محدود اور متعین شعور کی تاسیس کا فریضہ ادا کرنے والوں میں، بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ ان دونوں سرگرمیوں میں ایسا حیرت انگیز قسم کا تال میل اگر پیدا نہ ہو گیا ہوتا تو ترقی پسند نظریۂ ادب اُس منطقی انجام تک بھی نہ پہنچتا جس کے احساس سے خود اختر صاحب بھی غافل نہیں رہ سکے۔ بہ صورت دیگر اقبال یا اپنی روایت یا کلاسیکیت، یا مذہبی، متصوفانہ تجربے کی بابت اپنے ابتدائی موقف پر نظر ثانی کی ضرورت بھی انھوں نے محسوس نہ کی ہوتی۔

اپنے ایک مضمون ''اردو ادب کے جدید رجحانات'' (مشمولہ ادب اردو انقلاب) میں اختر صاحب نے لکھا تھا— ترقی پسند تحریک کے فروغ میں جب ذیل واقعات قابلِ ذکر ہیں— آخر عمر میں پریم چند کے آرٹ کا انقلاب، اقبال کی رحلت، ''ادب اور زندگی'' کی اشاعت، ترقی پسند مصنفین کی انجمن کا قیام، قاضی نذرالاسلام کی نظموں کے تراجم—'' ان میں سے پہلا واقعہ یعنی کہ پریم چند کے آرٹ کا انقلاب ایک حد تک خود اختیاری، دوسرے واقعے کا سبب مشیت ایزدی ہے، بقیہ تیسرے چوتھے اور پانچویں واقعے—(ادب اور زندگی کی اشاعت) انجمن ترقی پسند مصنفین کا قیام نذر الاسلام کی نظموں کے تراجم) کے پیچھے جو شخصیت سب سے زیادہ سرگرم رہی، وہ خود اختر صاحب کی ہے۔ ''اقبال کی رحلت'' کو ترقی پسند تحریک کے فروغ کا سبب قرار دینا، اپنی ادبی زندگی کے ابتدائی دور میں تحریک کے موسسین کی انتہا پسندی اور فکری عدم توازن کی روشن مثال ہے۔ اختر صاحب نے اردو ادب کے بارے میں یہ پیشین گوئی کی تھی کہ اس کے بعض حصے ایسے ہیں جنھیں دیکھ کر آنے والی نسلیں حیران ہوں گی۔ تصورات ہمارے زمانے میں جس تیزی کے ساتھ تبدیل ہوتے ہیں اور (سائنس کی طرح) اب ادب سے وابستہ نظریوں اور اصولوں (تھیوریز) میں جس قسم کی عجلت پسندانہ ترمیم و تنسیخ ہونے لگی ہے، اس کے حساب سے عین ممکن ہے کہ آنے والی نسلیں اپنے ماضی پر واقعی حیران ہوں۔ مگر پشیمانی اور حیرانی کے اس امکان کا نشانہ یہ مضمون (ادب اور زندگی) ضرور بنے

گا۔ یہاں اس مضمون کے بارے میں خلیل الرحمن اعظمی کے ایک ردِ عمل کا تذکرہ بھی کیا جاسکتا ہے۔ اپنی کتاب ''اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک'' میں انھوں نے لکھا تھا:

> اس مضمون میں لینن، ٹالسٹائی، گورکی اور رومین رولاں وغیرہ کی تحریروں کے حوالے ہیں اور ان کی روشنی میں ادب اور سماجی زندگی کے رشتے پر نظر ڈالی گئی ہے۔ مگر اس مضمون کی سب سے چونکانے والا حصہ وہاں سے شروع ہوتا ہے جہاں مصنف نے ''قدیم ادب ہند کا معاشی تجزیہ'' کیا ہے۔ سنسکرت، ہندی، بنگالی، گجراتی اور متعدد زبانوں کے ادب کو طبقاتی کشمکش کے آئینے میں دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے لیکن جذباتیت اور ناقص فکر کی وجہ سے یہ حصہ مضحکہ خیز حد تک دہشت پسندی کا شکار ہو گیا ہے، خاص طور پر اردو کے قدیم ادبی سرمایے کی تحقیر و تذلیل میں وہ حد سے زیادہ آگے نکل گئے ہیں۔ ٹیگور کو فراری اور اقبال کو فسطائیت کا نمائندہ ثابت کرنے میں بھی انھوں نے عجلت سے کام لیا ہے۔

ادب کا معاشی تجزیہ؟ یعنی کہ چہ! ادب اور تخلیقی تجربے کی تشکیل میں معلوم اور نامعلوم کئی باتیں اور ذہنی وجذباتی توانائی کے کئی سادھن وسیلہ بنتے ہیں۔ لیکن ادب کی تخلیق میں علم الاقتصاد کا ایندھن کتنا اور کس طرح صرف ہوتا ہے، اس کی پیمائش کا کوئی طریقہ ابھی تک تو انسانی شعور کی گرفت میں آیا نہیں۔ اختر صاحب نے اپنی آپ بیتی میں مولانا ابوالکلام آزاد سے ملاقات کا ایک واقعہ نقل کیا ہے:

> ایک بار مغرب و مشرق کی شاعری کا مقابلہ ہونے لگا تو میں نے کہا۔ جب میں سنسکرت کی شاعری کا مطالعہ کرتا ہوں تو محسوس ہوتا ہے کہ کسی گھنے جنگل میں پھر رہا ہوں جس میں طرح طرح کے درخت ہیں اور بھانت بھانت کے چرند و پرند کلیلیں کر رہے ہیں۔ یورپ کی شاعری برف وباراں اور ہرے بھرے میدانوں میں لے جاتی ہے۔ فارسی واردو کی شاعری شہر کے گلی

کوچوں یا صحرا کے ریگ زاروں کی یاد دلاتی ہے۔ یہ سن کر مولانا ذرا دیر کے لیے خاموش ہو گئے اور پھر خوشی کے انداز میں کہا "یہ نیا خیال ہے۔ اس پر تفصیل سے لکھیے۔ معاشیات کے علاوہ جغرافیہ کا بھی اثر فن و ادب پر پڑتا ہے"۔

یعنی یہ کہ مختلف ادبی روایتوں کا مطالعہ ایک سطح پر مختلف طبعی اور جغرافیائی حالات کا مطالعہ بھی ہو سکتا ہے کسی ادب پارے کی تخلیق اور کسی ادبی روایت کی تعمیر کے پیچھے ماٰخذ کا ایک پورا سلسلہ ہوتا ہے جن کی جڑیں مختلف زمینوں میں پیوست ہوتی ہیں۔ ہمارے زمانے میں دیسی پن (Nativism) کے میلان کی ایک تعبیر مقامیت کی یا ارضیت کی سطح پر بھی ممکن ہے جس کی طرف محولہ بالا اقتباس میں اشارہ کیا گیا ہے۔ علاقائی ادب کی شناخت کا ایک ذریعہ مختلف علاقوں کے زمین و آسمان بھی بنتے ہیں۔ ایک وسیع تر مفہوم میں قومی ادب کی اصطلاح کا تعین بھی انھی واسطوں سے ہوتا ہے اور مختلف ادبی روایتوں کے تشخص کا عمل بھی کسی نہ کسی سطح پر ان سے متعلق ہوتا ہے۔ اختر صاحب کو فطرت اور اس کے مظاہر سے جو روحانی اور وجدانی مناسبت تھی اس کا تقاضہ بھی یہ تھا کہ وہ کسی ادبی روایت یا ادب پارے کے مطالعے میں اُس کے ٹھوس اور مشہود (Concrete) حوالوں کو نظر میں رکھیں اور اپنے مطالعے کو عمومیت کا شکار نہ ہونے دیں۔ لیکن جب بھی ادب اور آرٹ کی تفہیم کسی بیرونی اور عمومی دستور العمل، کسی طے شدہ نصب العین کی پابند ہو گی، ادب اور آرٹ کے اعلاتر، منفرد اور مخصوص مفہوم و مقصد تک رسائی مشکل ہو جائے گی۔

ہر ادبی روایت کی پہچان اس روایت کا پس منظر ترتیب دینے والے ارضی اور ماورائی عناصر کی تشخیص پر مبنی ہوتی ہے۔ رنگے نے تو جاہلی دور کی عربی شاعری کے مطالعے میں مغرب و مشرق کے مابین امتیاز قائم کرنے والے اوصاف کا تعین بھی اسی اصول کی بنیاد پر کیا تھا۔ خیر، قطع نظر اس کے کہ یہ خیال اپنی تازگی کے باوجود ہمارے لیے نیا نہیں اور اس کی طرف تفصیلی توجہ ہمیں محمد حسین آزاد کی "سخن دانِ فارس" میں بھی مل جاتی ہے، یہاں عرض یہ کرنا ہے کہ انسانی اظہار کی کوئی شکل ہو، یا بجائے خود انسان، اس کی تعمیر میں طبعی، مادی، جغرافیائی، تاریخی، فکری، نفسیاتی پس منظر کا ایک خاص رول ہوتا ہے۔ یہ تمام طاقتیں

مل جل کر ایک مرکب بناتی ہیں۔ جس کا تجزیہ ہم اس طرح نہیں کر سکتے جس طرح کسی معمل میں کسی محلول یا مرکب کا کیا جاتا ہے۔ انسان اور انسانی تجربہ ایک عجیب و غریب مظہر ہے، وقت اور موت کے جنگل میں آسانی سے نہ آنے والا۔ چنانچہ زمانی اور مکانی وسائل کی اہمیت اپنی جگہ پر، مگر ادب اور آرٹ کی ترکیب کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ یہ زماں اور مکاں میں گردش کو اپنا مقصود و منتہا نہیں بناتے۔ زماں اور مکاں میں رہتے ہوئے بھی اس کی حدوں کو عبور کر جاتے ہیں۔

(۴)

گرد راہ میں پہلی جنگ عظیم کے بعد کی دنیا کا ذکر کرتے ہوئے، اختر صاحب نے ان رویوں کی نشاندہی بھی کی ہے جو پرانے نظام اقدار کی شکست و ریخت کے نتیجے میں رونما ہوئے — "(جب) ادیب معاشرے سے غیر وابستگی محسوس کرنے لگے (اور) اس طرح اجنبیت کے اُس رجحان نے زور پکڑا جس کا ذکر اب ہم اپنی زبان میں بھی سُن رہے ہیں۔" بقول اُن کے "اردو میں اس رجحان کے چلن کی وجہ وہ ذہنی انتشار ہے جو ۱۹۴۷ء اور ۱۹۷۱ء کے واقعات کے بعد رونما ہوئے۔" آگے چل کر وہ لکھتے ہیں کہ "ان رجحانات کے فنی امکانات جب ختم ہونے کو آئے تو مغرب ایک بار پھر داستان گوئی کی اس روایت کی طرف پلٹا جہاں سے فکشن کا آغاز ہوا تھا — وہ خوابوں کی اُس کھوئی ہوئی دنیا کو تلاش کرنے لگا جو دورِ جدید سے پہلے باقی تھی۔ اس لیے عمرانیات کے ماہرین نے کہا کہ مذہب کی طرح آرٹ کی ابتدا بھی جادو سے ہوئی تھی۔" گویا کہ اختر صاحب ادب کے ماورائے تعقل اور ناقابل فہم عناصر کی حقیقت کا اعتراف بھی اسی طرح کرتے ہیں جس طرح ادب کے مادی اور طبیعی تاریخی اور جغرافیائی پس منظر کا۔ یہ کشادہ فکری ان کے یہاں سماجی حقیقت نگاری کا نشہ اترنے کے بعد پیدا ہوئی ورنہ تو وہ میکسم گورکی کی فنی عظمت کے اس حد تک قائل تھے کہ اسے ادب جدید کا پیغمبر قرار دیا اور اُس کی آپ بیتی کو اردو میں منتقل کرنے

کے علاوہ، انھوں نے جدید مغربی فکشن کے مشاہیر میں سے کسی اور کو قابل اعتنا نہیں سمجھا۔ "ادب اور زندگی" پر اظہار خیال میں اختر صاحب کو، خلیل الرحمن اعظمی نے جو رجعت پسندی اور جذباتیت کا قصوروار ٹھہرایا تھا تو اسی لیے اختر صاحب کا یہ مضمون اندرونی تضادات سے بھرا پڑا ہے اور خود ان کی دوسری تحریروں میں ادب کی تشکیل اور تخلیقی تجربے کے پس منظر اور پیش منظر کی بابت جن خیالات کا اظہار ہے یہاں ان سے "ادب اور زندگی" کے مقدمے کو کوئی مدد نہیں ملتی۔ مدد ملنا تو دور رہا، الٹے اس کی تردید بلکہ تنسیخ ہوتی ہے۔ اختر صاحب کی باخبری کے پیش نظر یہ بات بآسانی گلے سے نہیں اترتی کہ انھوں نے گورکی (۱۸۶۸ـ۱۹۳۶ء) کے پیش رووں مثلاً ترگنیف (۱۸۱۸ـ۹۳) ، دستوئیفسکی (۱۸۲۱ـ۸۱) اور ٹالسٹائی (۱۸۲۸ـ۱۹۱۰) کا فکشن نہیں پڑھا ہوگا۔ لیکن "حقیقت پسندی" کے رجحان کو فنی عظمت عطا کرنے کا سہرا ان کے خیال میں گورکی کے سر ہے جس کہ بہ قول ان کے "بے نواؤں اور بے کسوں کی فریاد کو فن کا موضوع بنانا اور حق و انصاف کی آواز کو ادب میں سمونا، یہی وہ نصب العین ہے جو قلم کو انسانیت کا ترجمان بنا دیتا ہے۔" اس حساب سے تو واقعی گورکی کے سامنے یہ تینوں نہیں ٹکتے۔ مگر ادب میں اخلاقی اقدار اور مقصدیت یا افادیت کے تصورات کی نوعیت عام زندگی میں ان تصورات کی نوعیت سے مختلف ہوتی ہے۔ میر کو سودا پر، غالب کو ذوق پر، منٹو اور بیدی کو کرشن چندر پر فوقیت جو حاصل ہے تو اس لیے کہ ثانی الذکر کے مقابلے میں یہ لوگ تخلیقی اور ذہنی قدروں کا زیادہ گہرا، پیچ دار وسیع شعور رکھتے ہیں۔ اور روزمرہ زندگی کے ضابطوں کو ادب کے ضابطوں پر مسلط نہیں کرتے۔

اختر صاحب کا یہ خیال بھی بحث طلب بلکہ ناقابل قبول ہے کہ "جنگ عظیم کے بعد جب مغرب میں اصولوں اور قدروں کا جنازہ اٹھا تو ادیب معاشرے سے بے وابستگی محسوس کرنے لگے (اور) اس طرح اجنبیت کے اس رجحان نے جنم لیا جس کا اب ہم اپنی زبان میں بھی ذکر سن رہے ہیں۔" (ادب اور زندگی) اجنبیت یا بیگانگی کے اس تصور کی ایک تعبیر کارل مارکس نے بھی کی تھی۔ پیداواری رشتوں کے بیان میں۔ اور جنگ عظیم کے بعد مغرب میں اصولوں اور قدروں کا جنازہ اٹھنے سے زیادہ جو صورت حال رونما ہوئی

اسے قدروں اور اصولوں کے ایک نئے نظام کی تلاش سے موسوم کرنا بہتر ہوگا۔ یہ رویہ کچھ مغرب ہی سے مخصوص نہیں تھا اور بہت جلد اس نے ایک عالم گیر سماجیاتی تہذیبی اور ادبی میلان کی شکل اختیار کر لی تھی۔ ظاہر ہے کہ اس میلان کی جڑیں محض اقتصادی حقیقتوں کی زمین میں پیوست نہیں تھیں ورنہ تو پھر اس کی توجیہ وتشریح مارکس کے تصور اجنبیت سے آگے بڑھتی۔ یہاں جو غلطی اختر صاحب سے ہوئی ہے، اُسے ہم سماجی حقیقت نگاری اور مارکسی جمالیات کے معروف شارح پلیخانوف کی غلطی کا اعادہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ پلیخانوف نے مارکسی جمالیات کا اولین خاکہ مرتب کیا تھا، چنانچہ خشتِ اوّل ہی میں کجی کی صورت اس لیے پیدا ہوگئی کہ پلیخانوف جس نے شخصی تصورات کو اپنے ماخذ یا سرچشمۂ فیضان کی حیثیت دی، یعنی کہ بوخر، اس کو ادب سے ویسی ہی نسبت تھی جیسی کہ کعبے کو بتوں سے۔ اعلاوہ ایک ماہر اقتصادیات تھا۔ اس نے اپنے اقتصادی تصورات کی تشریح میں جہاں ہزار باتوں سے مدد لی، وہیں شعر وادب اور فنونِ لطیفہ سے بھی کچھ مدد لے لی۔ پیداواری قوتوں میں اضافے کے لیے حسن اور موسیقی کی حیثیت اس کے نزدیک ایک آلۂ کار کی تھی۔ اس کا کہنا تھا کہ مادی مقاصد کی تکمیل میں رقص اور موسیقی تک کو ایک ضمنی وسیلہ بنایا جا سکتا ہے۔ محنت کے ہر عمل کا ایک خاص صوتی نظام بھی ہوتا ہے چنانچہ (اس کے الفاظ میں) اپنے ارتقا کی پہلی منزل میں محنت، ترنم اور شاعری ایک دوسرے سے بہت قریبی ربط رکھتے تھے۔ ترنم (آہنگ) اور شاعری دونوں، قدیم انسانوں کی جسمانی سرگرمیوں (محنت کے عمل) کو تیز کرنے کا ذریعہ تھے۔ ظاہر ہے کہ ایسی باتوں سے اکادمک سطح پر گفتگو میں چاہے جتنا فائدہ اٹھالیا جائے، آرٹ اور ادب کی تفہیم وتعین قدر کے عمل میں ان سے کچھ بھی مدد نہیں ملتی۔ اختر صاحب سے، ''ادب اور زندگی'' کے تعلقات کی تفہیم میں سب سے بڑی غلطی یہ ہوئی کہ انھوں نے علم الاقتصاد کے حدود وادب کی وسعت دونوں کو ایک غلط تناظر میں دیکھا۔ اسی وجہ سے ادب کی سرشت سے بنیادی قسم کی ربط رکھنے والے بعض نکات اُن کی آنکھ سے اوجھل رہ گئے۔ ادب کی مطالعے میں سائنس اور سماجی علوم تو درکنار، فلسفہ، نفسیات اور تاریخ تک کو صرف ایک محدود سطح پر کارآمد بنایا جا سکتا ہے۔ ادب کی تفہیم کا ایک اپنا نظام ہوتا ہے، چنانچہ چاہے جتنا بڑا عالم ہو اور اس کا علم چاہے جتنا حاضر ہو، اگر ادب کی ماہیت اور

پیچیدگیوں سے ناواقف ہے تو ہرن پر بس گھاس لادتا رہے گا۔ حد تو یہ ہے کہ ایسی ادبی تحقیق تک، ادب کی تاریخ کے حاشیے میں بھی قدم جمانے سے قاصر رہتی ہے جو ادب کی روایت اور تجربے کے سیاق میں کوئی قابلِ توجہ رول ادا نہ کر سکے۔ انسانی تخیل اور تصور کی دنیا، حقیقت کی اوپری سطح پر رونما ہونے والے واقعات کی دنیا سے کہیں زیادہ پیچیدہ ہوتی ہے۔ ادب کی تحسین اور تقدیر کا کام اسی لیے علمی تحقیق اور تجسس کے مقابلے میں وسیع تر جہتیں رکھتا ہے۔ اختر صاحب جب اپنا پورا دعوا ہی اس نکتے پر قائم کرتے ہیں کہ ''تخلیقِ ادب معاشی زندگی کا ایک شعبہ ہے'' تو اس مضمون کے موقف کی طرف سے پڑھنے والے کے دماغ میں طرح طرح کے وسوسے سر اٹھانے لگتے ہیں۔

(۵)

''ادب اور زندگی'' کے ابتدائیے میں اختر صاحب نے اس مضمون کی غایت اصلی پر یہ روشنی ڈالی ہے کہ:

> اگر مجھے اس کا احساس نہ ہوتا کہ آج کی زندگی ایک نئے سانچے میں ڈھل رہی ہے سماج ایک دورِ تغیر سے گزر رہا ہے اور انسانیت ارتقاء بالضد Dialectics کے دروازے پر آ کر ہر ایماندار ادیب سے پوچھ رہی ہے کہ —— ''دونوں میں کس کے موید ہو۔ پیشہ ور گوشہ نشینی یا عوام سے یگانگی؟ جنگلوں اور پہاڑوں کی چاہت یا انسانیت کی خدمت غیر ذمے دارانہ خودسری یا خیالات کا ارتباط قدرت یا ضمیر پر حکومت؟ جبر یا اختیار؟ تقدیر یا تدبیر؟ قدرت کی اطاعت یا قدرت پر حکومت؟ آرٹ آرٹ کے لیے یا آرٹ انسان کے لیے؟
>
> (زمانۂ حال کا ادب، از پی سی کوکن)

گویا کہ اختر صاحب نے پی۔سی۔کوکن کے اس اقتباس کو اپنے مضمون کے بنیادی سوال اور مقصود العین کی حیثیت دی ہے۔ اور اس اقتباس میں جو فکری طمطراق، ایک چھپا ہوا بڑبولا پن موجود ہے اُسے پہچاننا مشکل نہیں۔ حاشیۂ خیال میں بھی یہ بات نہیں آتی کہ لکھنے والا ادب کے مسائل پر گفتگو کا بیڑا اٹھا رہا ہے۔ یہ لہجہ محاذ جنگ کی طرف جانے والے کسی پر جوش سپاہی کا ہے۔ علاوہ بریں، آرٹ آرٹ کے لیے، یا فن برائے فن، کا سوال ایک زمانے میں جس تواتر کے ساتھ پوچھا جاتا تھا، اس کے پیچھے ادب کی ہیئت اور ماہیت کے مضمرات سے اتنی ہی ہمالیائی بے خبری کارفرما تھی۔ فن برائے فن یا ادب برائے ادب کا تصور ہی بے معنی ہے۔ اور خالص ادب کا کوئی تصور قائم کیا ہی نہیں جا سکتا تاوقتیکہ لکھنے والا اس عالم اسباب میں اپنے ہونے کے تصور سے کلیتاً عاری نہ ہو۔

اختر صاحب نے اس مضمون میں دوسرے جو نکتے اُٹھائے ہیں، انہیں مختصراً یوں پیش کیا جا سکتا ہے ـــــ

۱۔ یہ تجزیہ خاصا معاشی ہے۔

۲۔ غزل گوئی کا زوال ساختی تہذیب کی تباہی کا پرتو ہے

۳۔ نظم کی اٹھان سماج کے بند پانی کی روانی کی علامت ہے۔

۴۔ سائنس خیالات میں ربط و نظم قائم کرتی اور اُن کی تراش خراش کرتی ہے۔ آرٹ جذبات کو بناتا اور سنوارتا ہے۔

۵۔ جب تک کسی زمانے کی زندگی نہ سمجھی جائے یہ سمجھ میں نہیں آ سکتا کہ ادیب نے یہی کیوں کہا، اس کے خلاف کیوں نہ کہا۔

۶۔ ادیب اپنے جذبات کی نہیں اپنی فضا کے جذبات کی ترجمانی کرتا ہے۔ اس کی زبان سے اجتماعی انسان بولتا ہے۔

۷۔ ''زمانے کے ردوبدل نے سنسکرت شاعری کے پر نوچ لیے۔''

۸۔ آرٹ کا اخلاقی نقطۂ خیال (جس کا شارح ٹالسٹائی ہے) اور آرٹ کا ''جمالیاتی نقطۂ نظر (جس کی تائید ہیگل، شوپن ہار اور نطشہ نے کی ہے) یہ دونوں معیار مبہم اور ادھورے ہیں۔

۹۔ادب اور انسانیت کے مقاصد ایک ہیں۔

۱۰۔(بہ قول گورکی) ادب تغیر پسند، قدامت شکن اور دورِ جدید کا پیش رو ہے۔

۱۱۔ادب روگی انسانیت کو پند و نصیحت کی کڑوی دوا نہیں پلاتا بلکہ ہلکے اور میٹھے سروں سے اس کی عیادت کرتا ہے۔

۱۲۔ادب کے ماخذ ماضی و حال نہیں، لیکن وہ مستقبل کا جویا ہے۔

۱۳۔ادب کا مقصد "ان جذبات کی ترجمانی ہے جو دنیا کو ترقی کی راہ دکھائیں۔ ان جذبات پر نفریں ہے جو دنیا کو آگے نہیں بڑھنے دیتے اور پھر وہ انداز اختیار کرکے جو زیادہ سے زیادہ لوگوں کی سمجھ میں آسکے۔"

۱۴۔گزشتہ صدی کے اواخر تک علم و ادب پر دو قسم کے لوگوں کا اجارہ رہا ہے، ایک وہ جو بیراگی یا صوفی تھے اور دوسرے وہ جو طبقۂ امرا سے تعلق رکھتے تھے اور زندگی کی تگ و دو سے ان کا کوئی تعلق نہ تھا۔

مجھے افسوس ہے کہ بات پھیلتی جارہی ہے اور اختصار کی کوشش کے باوجود ایک لمبی فہرست ان نکات کی تیار ہوگئی جن پر اختر صاحب نے ادب اور زندگی کے بارے میں اپنے تصور کی عمارت کھڑی کی ہے۔ اس مضمون کے حوالے سے اتنی ہی لمبی فہرست اختر صاحب کے اُن بیانات اور تبصروں کی بھی مرتب کی جاسکتی ہے جن کا ہدف انھوں نے ہندوستان کی ادبی روایت کو بنایا ہے ایک نظر اس طرف بھی:

۱۔پرانے ادیبوں کے (جو دربار میں رہتے تھے یا آشرم میں) موضوعات بہت فرسودہ اور محدود ہیں۔

۲۔لطفِ بیان اور زیبِ داستان پر وہ معنی اور مقصد کو قربان کردیتے ہیں۔

۳۔ادب کو انھوں نے بہ طور پیشہ اختیار کر رکھا تھا۔

۴۔پیشہ ور ادیب فلم کمپنیوں، جاہل کتب فروشوں اور تن آسان ناظروں کے ہاتھ خود کو بیچ دیتے ہیں۔

۵۔شوقیہ لکھنے والے نہ زندگی کو سمجھتے ہیں نہ سمجھ سکتے ہیں۔("زندگی کھیتوں اور کارخانوں میں ہے نہ کہ آرام کرسیوں اور آراستہ ایوانوں میں)۔

۶۔ ادب پیغمبری کی طرح خود گزاری کا مقتضی ہے نہ کہ ملائیت کی طرح پیشہ ور۔
۷۔ قدیم ادوار کی فضا کے لیے "شعر و ادب قوت باہ کی گولیوں کا کام انجام دیتے تھے۔
۸۔ ملک کی آبادی کا ۷۰ فیصد حصہ کسانوں پر مشتمل ہے لیکن پرانی کتابیں ان کے ذکر سے خالی ہیں۔
۹۔ قدیم سنسکرت قصے بداخلاقی، اوباشی اور قابل نفرت جنسی فساد سے بھرے پڑے ہیں۔
۱۰۔ کالی داس ایک مایۂ ناز ادیب اور شاعر ہے اور مشرق و مغرب میں اس کی سحر طرازی اور جادو بیانی کا لوہا مانا جاتا ہے۔ لیکن کالی داس نے قدرت کے استبداد اور سماج کے مظالم کے خلاف کچھ نہیں کہا۔"
۱۱۔ درد جیسے شعرا حیات بعد الموت کے مسائل سے آگے نہیں بڑھتے۔ ان کی شاعری "عوام کے لیے مضر اور جوش عمل کے حق میں نشہ آور ہے۔"
۱۲۔ چنڈی داس، ودیاپتی اور بہاری جیسے شاعروں کی اڑان بھی عشقیہ واردات تک ہے۔ تاہم ان کا عشق اتنا بے ہودہ نہیں جتنا مسلمان متاخرین شاعروں کا۔
۱۴۔ غزل کی صنف صرف اس لیے مقبول ہوئی کہ لوگوں کی زندگی بے رنگ و بد حرکت سے عاری اور محدود تھی۔"
۱۵۔ غربت اور افلاس کے مارے ہوئے "شاعروں کی پہنچ محل جاناں تک ممکن نہیں تھی اس لیے وہ جمال باری کے آئینے میں جلوۂ یار دیکھنے لگے۔"
۱۶۔ معنی پر زبان کو ترجیح دینا ایک جھوٹے نظریۂ زندگی کا ثبوت ہے۔
۱۷۔ "سن ستاون پر داغ کا شہر آشوب اور غالب کے مرثیے پڑھیے اور سر پیٹ لیجے کہ جب پورے ملک کی قسمت کا فیصلہ ہو رہا تھا، یہ حضرات اپنی روٹیوں کے سوا کچھ نہ سوچ سکتے تھے اور سوچتے تو ایسے بزدلانہ اور رجعت پسندانہ طریقوں سے جو زندگی اور شاعری کے لیے باعث ننگ ہیں۔"

اپنی اس برہمی اور جلال کو ظاہر کرنے کے لیے اختر صاحب اپنے آئنڈیل

میکسم گورکی کا سہارا بھی لیتے ہیں اور اس کے لفظوں میں کہتے ہیں (یہاں کہنا ایک معمولی اور بے اثر لفظ ہے۔ اختر صاحب دراصل چیخ اٹھتے ہیں اور نعرہ زن ہوتے ہیں کہ —) "ماضی کے بت کو پوجنے والے شاعرو حال کی برائیوں کو چھپانے والے ادیبو اور مستقبل پر تاریکی کا پردہ ڈالنے والے افسانہ نگارو! مٹ جاؤ، ورنہ تاریخ تمھیں مٹا دے گی۔" لیکن اتنا کچھ گرجنے برسنے کے بعد بھی بہت ٹھنڈے لہجے میں بکمال سادگی فرماتے ہیں کہ:

> اس تجزیے سے کسی کی تنقیص یا تضحیک مقصود نہیں۔ اس بحث کا ماحصل صرف یہ ہے کہ زندگی کی حفاظت اور ترقی کا مسئلہ سب سے زیادہ اہم ہے اور کسی چیز کو اس پر فوقیت اور برتری نہیں دی جا سکتی... کالی داس، کبیر، نظیر، اور غالب وغیرہ (وغیرہ کا استعمال محل نظر ہے) کے سوا شاید کوئی ایسا شاعر نہیں جسے مستقبل کا انسان عزت سے یاد کرے گا۔

لیجیے، قصہ ختم۔ میر، اقبال، انیس، سب کام سے گئے۔ ہما شما کا کیا ذکر! اور غالب کو شاید کچھ رعایتی نمبر مل گئے ورنہ تو اس مضمون کی امتحان گاہ میں انھیں خاصی ذلت اٹھانی پڑتی تھی۔ ایسے اختر صاحب کسی بھی معاملے میں عدم مشروطیت کے قائل نہیں ہیں۔ تعریف بھی کرتے ہیں تو کچھ شرطیں ضرور باندھتے ہیں۔ مثال کے طور پر یہ دیکھیے کہ کبیر اور نظیر جنھیں اختر صاحب نے تقریباً مثالی حیثیت دی ہے، ان کی بابت وہ اس آرزومندی کا اظہار بھی کرتے ہیں کہ — "کاش یہ دونوں فقیر نہ ہوتے۔" یعنی یہ کہ بے عیب ذات اس مضمون کے حوالے سے ایک تو میکسم گورکی کی ہے، دوسری لینن کی جنھیں اختر صاحب نے ادبی تنقید کا لائسنس بھی دیا ہے اور جا بجا اس کے اقوال بطور سند پیش کیے ہیں۔ کبیر اور نظیر کی بابت تمنا کے صیغے میں اختر صاحب نے جو بات کہی ہے، اس سے قطع نظر وہ باتیں باتیں جن کی نشاندہی ذرا دیر پہلے کی گئی تھی، یا تو متضاد ہیں، یا سرے سے غلط ہیں، یا پھر شدید غلط فہمی کی بنیاد پر کہی گئی ہیں۔ ان میں ایک بھی نکتہ ایسا نہیں جو نقاد کے منصب یا ادبی تنقید کے مطالبات کا ساتھ دور تک دے سکے۔

(۶)

سوویت ادیبوں کی پہلی کانفرنس میں بخارن نے ''شاعری، شعریات اور شعری مسائل'' کے عنوان سے جو خطبہ دیا تھا (یہ خطبہ انگلستان میں ۱۹۳۵ء میں منظر عام پر آیا) اس میں یہ کہا گیا تھا کہ ''فن کو اس وقت تک نہیں سمجھا جا سکتا، جب تک کہ زندگی کی فعلیت سے اس کے رشتوں کا تجزیہ نہ کر لیا جائے۔'' عین اسی وقت، ایک ہندوستانی نژاد اردو ادیب بھی تقریباً انہی خطوط پر سوچ رہا تھا۔ چنانچہ بخارن اور اختر صاحب کے خیالات میں جو مماثلت دکھائی دیتی ہے، اس سے صاف پتہ چلتا ہے کہ ادب کے غیر ادبی اور مادی تصور کو ''ادب اور زندگی'' کے عہد ظہور میں ایک بین الاقوامی میلان کی حیثیت حاصل ہو چکی تھی۔ ادب کے معاملے میں کارل مارکس اور اینگلز کی خوش فکری کے بجائے اب لینن کے تعمیری اور مصلحانہ نظریے، جنبداری کے ادب Partisan Literature کا ڈنکا بجنے لگا تھا ہر چند کہ لینن کی بیوہ کرپس کایا کے مطابق (بحوالہ نیو ہنگرین کوارٹرلی، شمارہ نمبر ۴۷، اشاعت ۱۹۷۲ء) لینن کا مضمون اس لیے نہیں لکھا گیا تھا کہ اُس کا اطلاق ادب پر کیا جائے۔ لینن کا اشارہ Party Literature کی طرف تھا، لینن کے مقلدوں نے اسے Partisan literature بنا دیا۔

اختر صاحب کو مارکس اور اینگلز کی جدلیاتی مادیت میں اپنے ایقان کے باوجود، مارکس اور اینگلز کے ادبی رویوں سے کوئی مناسبت نہیں۔ مارکس اور اینگلز ادب کے مقاصد اور زندگی کے مقاصد کی حد امتیاز کا شعور بھی رکھتے تھے۔ مارکس کے ایک سوانح نگار (فرانز مہرنگ) کا قول ہے کہ مارکس اپنے تمام فیصلوں میں ہر طرح کے سیاسی اور سماجی تعصب سے آزاد تھا۔ وہ اس اصول سے آگاہ ہی نہیں، اس پر عامل بھی تھا کہ اقتصادیات کی اصطلاحوں میں سیاست، قانون، مذہب، فلسفے، ادب اور آرٹ کے مسئلوں کی تشریح ممکن نہیں۔ زولا، جس کی حقیقت پسندی کا نشہ اختر صاحب کے حواس پر چھایا ہوا ہے اور اپنے مضمون میں وہ بڑی عقیدت کے ساتھ جس کا ذکر کرتے ہیں، اس کی بہ نسبت مارکس کو

بالزک سے کہیں زیادہ دل چسپی تھی اور اپنے اقتصادی مطالعات سے فراغت کے بعد وہ بالزک کے طربیۂ انسانی پر ایک کتاب بھی لکھنا چاہتا تھا۔ اسی طرح اینگلز نے بالزک کو "ماضی، حال اور مستقبل کے تمام زولاؤں (Zolas) کے مقابلے میں حقیقت نگاری کے ایک کہیں زیادہ بڑے ماہرِ فن" کا لقب دیا تھا۔ مارکس کے پسندیدہ ادیبوں کی فہرست اسکائیلیز، ہومر، ڈانٹے، شیکسپیر، سروینٹیز، گوئٹے، ہائنے، بالزک، فیلڈنگ، شیلے اور اسکاٹ پر مشتمل تھی۔ یہی صورت حال اینگلز کے ساتھ تھی۔ اینگلز کو ادب پارے میں نظریے کے بے حجابانہ اظہار سے چڑ تھی اور وہ سمجھتا تھا کہ ادبی اظہار کی پیچیدگی کے باعث، اس کی تفہیم کے لیے صرف پڑھا لکھا ہوا کافی نہیں۔ مارکس اور اینگلز کی طرح، بے شک، لینن بھی شاعری، تھیٹر اور فکشن کا دلدادہ تھا، مگر سیاسی اور سماجی اغراض نے، بار بار اسے ادبی اقدار اور آرٹ کے مضمرات کی تہہ تک پہنچنے سے باز رکھا۔ اسے تو یہ مشورہ دینے میں بھی تکلف نہیں ہوا کہ موسیقی کے سحر سے احتیاط ضروری ہے اور دستوئیفسکی کے بارے میں اس نے صاف کہا کہ "میرے پاس اس بکواس کے لیے وقت نہیں۔ اس سے آخر مجھے کیا مل سکتا ہے۔" ٹالسٹائی پر لینن کی معروف تنقید (بورژوا زمیندار جس کے سر پر مسیح کا آسیب مسلط ہے۔ اعصاب زدہ، آنسو بہاتا ہوا تھکا ماندہ روسی دانشور) ادب کے معاملے میں اس کی معذوری کو سمجھنے کے لیے کافی ہے۔ خود ہمارے یہاں میتھلی شرن گپت (بھارت بھارتی) کے بارے میں گاندھی جی کے تعریفی کلمات پر نرالا نے کھل کر پوچھ لیا تھا کہ آپ اپنا کام کرتے۔ ادب کے پھیرے میں کیوں پڑ گئے؟"

لینن کی پشت پناہی نے "ادب اور زندگی" کے مقدمے کو اور کمزور کر دیا ہے۔ اختر صاحب نے یہاں جو بحثیں اٹھائی ہیں — ادب اور زندگی کے تعلق کی، یا انفرادی تجربے اور سماجی سروکار کے سوال پر ادیب کے موقف کی، یا ادبی اقدار کے تہذیبی پس منظر کی یا زمانۂ قدیم سے لے کر گزشتہ صدی تک کے ادب میں موضوعات کے رمی اور فرسودہ ہونے کی یا ادب میں فحاشی کے تصور کی، یا ریتی کال کے مقابلے میں، ویر گاتھا کال کے تعلق کی، یا معنی اور بیان کی ثنویت کی، یا شاعر کے سوانح اور اس کے تخلیقی اظہار میں رابطے کی — وہ سب کی سب کسی ایسے نتیجے تک لے جانے سے قاصر ہیں جو ہمیں قائل کر سکے،

ہماری بصیرت میں اضافے کا سبب بن سکے، ہمیں سوچنے کا کوئی معقول راستہ دکھا سکے۔ یہ باتیں: شرق و مغرب کے امتیازات، مشرقی تصورِ حقیقت کی تہذیبی اساس، لکھنے والے کا شخصیت اور اس کے فنی اظہار کے پیچیدہ تعلق، ادب میں ہیئت اور ماہیت یا لفظ و معنی کے انسلاک اور ارتباط، انسان کے بنیادی تجربوں کی تسلسل، ادبی اقدار اور اجتماعی اقدار کی کشمکش، ادب اور اخلاق کے مسئلوں پر گہرے سوچ بچار کے بغیر کہی گئی ہیں۔ ان کے پیچھے فکری عجلت پسندی کی وہی نفسیات کارفرما ہے جو غیر ادبی، سیاسی اور سماجی مقاصد کے دباؤ سے پیدا ہوتی ہے اور جس کا تماشا ہم انیسویں صدی کی اصلاحی تحریکوں (برہمو سماج، آریہ سماج، پرارتھنا سماج، رام کرشن مشن، علیگڑھ تحریک، جدید نظم کی تحریک) کے سیاق میں دیکھ چکے ہیں۔ سنسکرت کی قدیم عشقیہ شاعری (منظوم ڈرامے)، بھکتی کال میں بولیوں (برج، اودھی، راجستھانی، بھوجپوری، میتھلی) کی شاعری، اردو کی متصوفانہ شاعری، فارسی اور اردو کی کلاسیکی غزل اور بیانیہ شاعری کو اتنی آسانی سے رد نہیں کیا جا سکتا۔ خواجہ میر درد، میر تقی میر، آتش، اکبر، اقبال اور انیس، یا شکنتلا، رگھو ونش، امرو شتکم، والمیک، تلسی داس، سورداس، یا کتھا سرت ساگر اور پنچ تنتر کو اختر صاحب نے جس طرح طنز و تعریض کا نشانہ بنایا ہے اس پر اتنی ہی حیرت ہوتی ہے جتنی اس بات پر کہ وہ پرتھوی راج راسو اور آلہا اودل کو اپنی مثالی شاعری کے زمرے میں بڑی سادگی کے ساتھ شامل کر دیتے ہیں۔ اسی طرح ادب ہند کے معاشی تجزیے کے نام پر بھرت منی اور ابھینو گپت کی جمالیات سے یکسر آنکھیں پھیر لینا، ایک ایسے شخص کے لیے جو سنسکرت، بنگالی اور ہندی زبانوں کی ادبی روایت میں کچھ درک رکھتا تھا، ہماری سمجھ سے باہر ہے۔ اختر صاب نے مہابھارت اور رامائن، ادب کی شاستریہ روایت اور عوامی روایت سب کو ایک ہی لپیٹ میں لے لیا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس قسم کی فکری دہشت گردی ادبی تنقید کے استدلال کو سہارا دینے کے بجائے اس کی جڑیں کمزور کر دیتی ہے۔

(۷)

ادب اور زندگی کا دوسرا حصہ، جسے اختر صاحب نے ''ہندوستانی ادب کے دور جدید کا معاشی تجزیہ'' قرار دیا ہے، پہلے حصے سے کم فکر انگیز اور زیادہ اشتعال انگیز ہے۔ مبارزطلبی کی لے اس حصے میں پہلے سے زیادہ تیز ہوگئی ہے شاید اس لیے کہ اب معاملہ اپنے زمانے سے تھا۔ اس حصے میں اختر صاحب نے جو تنقیدی فیصلے صادر کیے ہیں وہ حسب ذیل ہیں۔

۱۔ ادب تعلیم یافتہ طبقے کا اجارہ رہا ہے۔

۲۔ دور جدید کے ادب میں ''غزل جیسی داخلی صنف کا زوال اور نظم جیسی واقعیاتی صنف کی مقبولیت اس بات کی دلیل ہے کہ اردو کا ادیب ادب کے ذریعہ زندگی کی خدمت کرنا چاہتا ہے۔

۳۔ ٹیگور کا کوئی ادبی کارنامہ ماضی اور حال کے تنازع سے خالی نہیں۔ وہ حزنیت کے شکار ہیں۔ اپنے ملک کے مسائل کا کوئی حل اُن کی سمجھ میں نہیں آتا۔

۴۔ تاہم ٹیگور کے کلام کا بڑا حصہ ادب جدید کے لیے قابل قبول ہے۔ اس کا نقطۂ نظر بین الاقوامی اور زمان ومکان سے بالاتر ہے۔

۵۔ اکبر ان ''بوڑھے والدین'' کے شاعر ہیں جن کا تمدن دیسی جوتی، پگڑی اور اچکن تک محدود ہے اور جن کا مذہب جھگڑوں پر چل سکتا ہے۔

۶۔ ٹیگور اقبال جیسے شاعر (اختر صاحب نے ان کے ساتھ جوش اور شیر خبردار کا نام بھی لیا ہے۔) مشین اور مشین کے مالک کے امتیاز کو سمجھنے میں غلطی کے مرتکب ہوتے ہیں۔

۷۔ اقبال قومیت کے اسی طرح قائل ہیں جس طرح مسولینی، فاشسٹوں کی طرح وہ بھی جمود کو حقیر سمجھتے ہیں۔ اقبال اسلامی فاشسٹ ہیں۔ بھائی پرمانند کی ہندو فاشزم اسی کا ردعمل ہے۔

۸۔ پریم چند کی آنکھیں ''راہ انقلاب کی آتش اندوزیوں سے خیرہ ہو جاتی ہیں۔ وہ انقلاب اور رجعت کے دوراہے پر یہ کہتے ہوئے بیٹھ جاتے ہیں کہ ''اے کاش اس رستے پر چلے بغیر ہم وہاں پہنچ جاتے۔''

۹۔ انقلاب کا راستہ دشوار گزار ہے۔ لوگ تھک کر ''تصوف کی خندق یا نراج کی کھائی میں گر پڑتے ہیں۔

۱۰۔ پورے ہندوستانی ادب میں ''انقلاب پسند، قدامت شکن شاعر صرف ایک ہے، نذرالاسلام، جسے روحانیت نوازی اور داخلیت سے کوئی واسطہ نہیں۔'' ''ادب ہند کا دور قدیم حقائق زندگی سے ناآشنا اور بالکل داخلی تھا۔''

یہ دندان شکن باتیں واقعی لاجواب کر دینے والی ہیں۔ ادبی مسائل کی سطح پر اور ادب کی اصطلاحوں میں کسی گفتگو کی یہاں شاید گنجائش ہی نہیں۔ اختر صاحب کی بے اطمینانی کا سبب یہ ہے کہ املی کے پیڑ سے آم چاہتے ہیں اور ادب سے جو مطالبہ کرتے ہیں، دراصل تاریخ، اقتصادیات اور کسی سیاسی گروہ کے منی فیسٹو سے کیا جانا چاہیے تھا۔ اُن کے اعصاب پر بوجھ ہندوستانی معاشرے کے تہذیبی اور معاشی عدم توازن کا ہے۔ اُن کے حواس سماجی اصلاح اور تعمیر کے دائرے میں سرگرداں ہیں۔ اُن کے احساسات اور جذبوں کی ایک حد مقرر ہو چکی ہے جسے وہ پار نہیں کرنا چاہتے۔ ان کا غصہ اپنے حال پر ہے جس کا بدلہ وہ اپنے ماضی سے چکانا چاہتے ہیں۔ جس اعصابی تشنج کی کیفیت اس پورے مضمون پر چھائی ہوئی ہے۔ اس سے نکلے بغیر زندگی کے سیاق میں ادب کی معنویت پر غور و خوض امر مُحال ہے۔ مضمون کے دوسرے حصے کی ابتداء اس مفروضے کے ساتھ کرتے ہیں کہ ادب اب تک تعلیم یافتہ طبقے کا اجارہ رہا ہے۔ اس حقیقت سے انکار کیوں کر کیا جا سکتا ہے کہ ادب کی ایک متوازی روایت بھی ہر زمانے میں اجتماعی وجدان کا حصہ ہوتی ہے، لوک (عوامی) روایت۔ جہاں تک ادب کی مرکزی روایت کا سوال ہے ظاہر ہے کہ ہر قدم نے اور ہر زمانے نے ادب کو علم اور بصیرت کے ایک مصدر ہی کے طور پر دیکھا ہے اور ہندی روایت میں تو ''ساہتیہ'' کا لفظ بجائے خود ایک اسم بھی ہے اور صفت بھی۔ گویا کہ ادب کا کوئی بھی مطالعہ اقدار اور اخلاق) سماجی اقدار اور اخلاق کے مروجہ اور عام تصور سے بلند تر

اور بلیغ تر) کے تصور سے بے تعلق ہو کر کیا ہی نہیں جا سکتا۔ ہندی جمالیات کے مفسرین نے ادب اور آرٹ کو انسانی جذبوں اور تجربوں کے حوالے سے، اقدار اور اخلاق کی ایک تخلیقی دستاویز کے طور پر ہی دیکھا تھا۔ اور عربی شعریات کے مطابق شعور کی ایک سطح جذبے سے بھی عبارت تھی۔ اختر صاحب اخلاق اور اقدار کے اُس تصور کو پارہ نما بناتے ہیں جو مطلق ہے، جو اوپر سے عاید کیا ہوا ہے، جس کا ظہور تخلیقی تجربے کی تہہ سے نہیں بلکہ بیرونی مقاصد کی کوکھ سے ہوتا ہے یہ تصورِ ادب کے علامات زیادہ اقتصادیات اور سیاسی تحریکات سے وابستہ اصولوں کا تابع ہے۔ بے شک، ادب بعض اعتبارات سے ایک طرح کا Empowerment بھی ہے اور بقول حالیؔ "شعر سے بڑے مشکل معاملات میں بھی بڑے بڑے کام لیے گئے ہیں"، لیکن منظوم طبی نسخہ مریض کے کام آنے کے بعد بھی طبی نسخہ ہی رہے گا۔ دیوان حافظ اور مثنوی مولانا روم کی، دنیا میں اُسے کبھی جگہ نہیں ملے گی۔ گلاب کی پنکھڑیوں سے گل قند بنانا ہو تو بنا لیجیے، مگر گل قند کو گلاب تو نہ کہیے۔ مزید برآں، ماضی کو یاد کرنا ہمیشہ حال کے بالمقابل اپنی پشیمانی ہی کا اعتراف نہیں ہوتا۔ ادب اور آرٹ کی تخلیق کرنے والوں کے زمانے عجیب ہوتے ہیں۔ آپ ایک حرفِ حزیں یا ایک غنائی ارتعاش کو تولنے کے لیے اناج کی منڈی سے ترازو اور باٹ لیے چلے آرہے ہیں۔ جدید ہندوستانی نشاۃ ثانیہ کی قیادت کا فریضہ رام موہن رائے کو انجام دینا تھا۔ بہ غریب نے تو بس اپنا کام کیا وہ بھی اس طرح کہ دل محیطِ گریہ و لب آشنائے خندہ ہے۔" آپ اس سے کمالِ ہنر کا سمجھتے نہیں اور غریب کی چٹکی داڑھی کا مذاق اڑانے جاتے ہیں۔ پھر اردو ادب پر اسلامی قومیت کے سپاہیوں کا چڑھ آنا چہ معنی دارد؟ کیا اقبالؔ سے معجزۂ فن کا اثر اور نفوذ یہیں تک ہے؟ اختر صاحب نے اپنے نتائج تک پہنچنے کی جستجو میں نہ تو پیچھے مڑ کر دیکھا، نہ پل بھر کے لیے ٹھہر کر سوچنے کی ضرورت محسوس کی اسی لیے تو تاریخ، اور تاریخ کی بھول بھلیاں میں انھیں باہر کا راستہ کبھی دکھائی نہیں دیتا۔ یہ بھی کہ "قبل از انقلاب فرانس روس کے ادیبوں نے نظام زندگی کی تفہیم میں اپنی ناکامی اور بوکھلاہٹ کی وجہ سے روحانیت اور تصوف کے حجروں میں پناہ ڈھونڈی" تاریخ کو نہ سمجھ سکنے کے علاوہ تاریخ کو توڑنے مروڑنے اور اس سے اپنے مطلب کی بات زبردستی نکالنے سے [illegible]۔

کامیو نے تاریخیت کے شعور کو جو مسترد کیا تو شاید اسی لیے کہ اختر صاحب جیسے دانشور تاریخ کو بھی مارکسزم اور اسٹالن ازم کی کنیز بنانا چاہتے تھے، یعنی کہ وہی دستِ تسلیم موجۂ باد کو قید کرنے کی طلب۔ انسان زمانے کے سامنے اتنا صاحبِ اختیار بھلا کب ہو سکا ہے؟ اور انیسویں صدی کے اواخر میں فرانسیسی اشاریت پسندی یا جرمن اثباتیت کے میلانات تاریخ کی ٹھوس سطح سے جو برآمد ہوئے تو کیا اس لیے کہ اُن کی مدد سے Franco Prussian War کے اسباب وعلل کا تجزیہ کر لیا جائے۔ پتہ نہیں ''ادب اور زندگی'' کی اشاعت کے بعد کسی نے اختر صاحب سے روس میں انقلاب سے پہلے کے ادب کی بہ نسبت انقلاب کے بعد کے ادب کی تہی مائیگی کے بارے میں کیوں نہیں پوچھا۔ اور اگر کچھ پوچھا گیا تو جواب کیا ملا؟ اس مضمون نے تو دریں باب گہری چپ سادھ رکھی ہے!

اصل میں یہ ایک شاطرانہ (Scheming) اور Polemical مضمون ہے، ایک خاص نہج پر بہت سوچ سمجھ کر پیش کیا جانے والا مقدمہ۔ اختر صاحب۔ اپنے زمانے کی بساط پر تاریخ کی باہم متضاد اور متخالف طاقتوں کا جو تماشا دیکھ رہے تھے۔ اس میں ان کی ہمدردیاں اور ترجیحات بہت واضح تھیں۔ چنانچہ اس مضمون کے ذریعہ انھیں اپنی اُن پسندیدہ طاقتوں کی تائید کرنی تھی جن کی فتح یابی کا اُنھیں یقین تھا۔ جس مکتبِ فکر سے اختر صاحب وابستہ تھے، اُس کے نزدیک یہ ایک بین الاقوامی تماشا تھا۔ اسی لیے یہ مضمون مختلف ادبی معاشروں اور روایتوں کی اپنی اپنی انفرادیتوں اور مخصوص امتیازات کے احساس سے تقریباً خالی ہے۔ ورنہ تو اختر صاحب کے جیسا قاموسی مزاج رکھنے والے ادیب کے لیے اتنا سطحی، سرسری اور عمومیت زدگی کا رویہ اختیار کرنا آسان نہ ہوتا۔ ورق پر ورق پلٹتے جائیے، عمومیت زدگی کا ایک سیلاب ہے کہ رکتا ہی نہیں، زندگی کا الیہ احساس، تخلیقی تنہائی اور ملال کا احساس، خیر وشر کی کشمکش کے دائمی تماشے میں، وہ پیچ وتابِ دل، جسے غالب نے نصیبِ خاطرِ آگاہ، سے تعبیر کیا تھا۔ (رشک ہے آسائشِ اربابِ غفلت پر اسد — پیچ وتابِ دل نصیبِ خاطرِ آگاہ ہے) اختر صاحب اسے صرف فرار سمجھتے ہیں اور تمنا کی سرشاری میں افسردگی کی حقیقت کو کسی قیمت پر تسلیم نہیں کرتے۔ ہٹ دھرمی کے اس رویے نے پورے مضمون میں عدم توازن کی ایک ایسی کیفیت پیدا کر دی ہے جو ناقدانہ تصیرت

معروضیت اور دیانت داری کو کہیں نکلنے ہی نہیں دیتی۔ علمی تجزیے، خاص کر معاشی تجزیے، کے لیے استدلال کا جو طریقہ اختیار کیا جانا چاہیے تھا، اختر صاحب نے مضمون میں اُس کا صرف التباس پیدا کرنا چاہا ہے۔ حقیقت ہے تو یہ کہ پورے مضمون پر جذباتیت کا گاڑھا غبار چھایا ہوا ہے، اس حد تک کہ اختر صاحب کا لہجہ طعن و تشنیع میں اور تحریر و تقریر میں بدل گئی ہے۔ کیسی افسوس ناک بات ہے کہ شعر کے پیرائے میں ایک صاحب نظر سماجی مبصر (اکبرالہ آبادی) کے ان لفظوں کا۔

اب کہاں ذہن میں باقی ہیں براق و رفرف
ٹکٹکی بندھ گئی ہے قوم کی انجن کی طرف

اختر صاحب بس اتنا سا مطلب نکالتے ہیں کہ یہ سائنسی تمدن کا شدید احتجاج ہے۔ ریل گاڑی سے اسے بُعد ہے! سائنسی تمدن مغربیت کے نرغے سے نکلنے کے لیے نئی ترکیبیں سوچتا ہے۔'' یعنی یہ کہ شعری تجربے کے اظہار میں معروضی تلازمے کی تلاش اور اشیا کو علامتوں کے طور پر دیکھنے کی تخلیقی روش بھی اختر صاحب کے لیے محض ذہنی اور تہذیبی پسماندگی کا ثبوت بن جاتی ہے۔ اختر صاحب کے علم و فضل کو دیکھتے ہوئے اس بات پر یقین نہیں آتا کہ پہلی جنگِ عظیم کے بعد خود مغرب میں مغربی تمدن کو اساس بہم پہنچانے والی ٹکنالوجی اور سائنس کی نازش بے جا کے خلاف ردعمل اور احتجاج کی جو آوازیں اٹھی تھیں اور جن کے حوالوں سے تیسری دہائی کا مغربی ادب بھرا پڑا ہے، اُس پر اختر صاحب کی نظر نہ گئی ہوگی۔ دنیوی ہوس کی ہولناکی اور مادی کمال کے بے محابا شوق نے جدید انسان کے لیے جو ذہنی، جذباتی، نفسیاتی، تہذیبی مسئلے پیدا کیے اور ''اپنی حکمت کے خم و پیچ میں الجھنے کی وجہ سے نفع و ضرر کے فیصلے کی صلاحیت سے جو محرومی اس کے حصے میں آئی'' اختر صاحب اس سے صرف یہ نتیجہ برآمد کرتے ہیں کہ مشین اور مشین کے مالک میں لوگ فرق ہی نہیں کر سکے۔ فطرت سے وابستگی کو وہ انسان کی پسپائی اور حوصلوں کی شکست قرار دیتے ہیں۔ بے شک، یہ حقیقت بدیہی ہے کہ اپنے آپ میں سائنس اور ٹکنالوجی غیر جانبدار ہوتے ہیں۔ لیکن مغرب کی سائنسی ایجادات نے اور ٹکنالوجی نے سیاست کی تابع داری اور اپنے مفادات کی خدمت گزاری کے لیے کیا شکل اختیار کی اور ہمارے زمانے میں خود انھیں بھی

اور اس زمانے کے انسانوں کو بھی جس حال تک پہنچایا ہے اس سے بے خبری کا کیا جواز ؟ نظریے کی غلامی عقیدے کی غلامی سے کیا واقعی بہتر اور مستحسن ہوتی ہے؟ ان سوالوں کا جواب مضمون میں نہیں ملتا۔

ہندوستان (غیر منقسم) بلکہ مشرق کے مخصوص حالات میں انقلاب کا جو تصور کامیاب ہو سکتا ہے، اس کے تقاضوں کو بھی اختر صاحب نے ایک امتیازی سطح پر سمجھنے کی کوشش نہیں کی۔ اسی لیے، ایک ادبی جائزے سے قطع نظر، ایک سماجی مطالعے کی حیثیت سے بھی یہ مضمون افراط و تفریط کا شکار ہو گیا ہے۔ لیکن اپنے نصب العین سے اختر صاحب کی وابستگی گہری، اپنے نظریے میں ان کا یقین غیر متزلزل ہے۔ وہ اپنی ترجیحات کو طرح کے شک و شبہے سے بالاتر سمجھتے ہیں۔ اپنی خیالی جنت سے دست بردار ہونے پر وہ آمادہ نہیں۔ اسی لیے حقیقت پسندی کے دعووں کے باوجود مضمون میں آدرش واد کا سر بہت اونچا ہے۔ مضمون کے اخیر تک پہنچتے پہنچتے وہ تحمل کا دامن ہاتھ سے چھوڑ بیٹھے ہیں اور اُن پر نیم ہسٹیریا کی کیفیت طاری ہو گئی ہے:

> متوسط طبقے کی زندگی بند پانی کی موری ہے۔ عوام کو سمجھنے کی کوشش کیجیے اور انہیں بتائیے کہ وہ اس خستہ حالی میں کیوں ہیں اور کس طرح نجات حاصل کر سکتے ہیں۔

> قید خانے کی کوٹھریوں سے بدتر جھونپڑیوں میں، پلیگ اور ہیضے میں تڑپ کر وہ بھوکا اور ننگا مزدور اس حسرت میں مرجاتا ہے کہ مارواڑی کا سانڈ یا کسی امیر کا کتا کیوں نہ ہوا! کیا اس کے حالِ زار نے کبھی آپ کے دل میں چٹکی لی ہے؟ کیا کبھی آپ نے سوچا ہے کہ ایسا کیوں ہوتا ہے؟ کیا کبھی ان اسباب و علل کو مٹانے کا خیال آپ کے ذہن میں آیا ہے؟ اگر نہیں تو آپ ادب کے لیے باعثِ ننگ ہیں۔
>
> مولویوں اور پنڈتوں کی زبان میں گفتگو بند کیجیے۔ عربی

وسنسکرت کو ان کے لیے اور انھیں عربی وسنسکرت کے لیے چھوڑ دیجیے۔

سوچیے کہ انسانیت کے ماضی میں آپ کے لیے کون سے اشارات پنہاں ہیں، مسائل حال کیا ہیں اور مستقبل کی راہ کیا ہے۔

اپنے اندازِ بیان کو ایسی جلا دیجیے کہ وہ ظلم کے لیے تلوار اور مظلوموں کے بیداری کا صور بن جائے۔

اور آپ کا مذہب کیا ہو؟ ٹیگور سے بھی کسی نے یہ سوال کیا تھا اور اس کا جواب دنیائے ادب کا جواب ہے! ''میرا مذہب وہ ہے جو ہر آرٹسٹ کا مذہب ہونا چاہیے۔

اور آپ کا فرض کیا ہے؟ جو ہر انسان کا فرض ہونا چاہیے

''اپنے چاروں طرف زندگی کی تخم ریزی کرو۔ خبردار! اگر تم دھوکا دو گے، جھوٹ بولو گے اور سازش کرو گے تو آپ اپنی نظروں میں ذلیل ہو جاؤ گے۔ قعرِ پستی میں گرو گے اور تمہاری حالت اس غلام کی سی ہو جائے گی جو اپنے آقا کو اپنا خدا ماننے لگتا ہے!

یہ علمی تجزیے اور تنقید کی زبان نہیں ہے۔ یہ ایک خطیب، ایک سیاسی قائد کا لہجہ ہے۔ اختر صاحب کے ضبط کا رہا سہا بندھن اختتام تک پہنچتے پہنچتے ٹوٹ گیا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے کوئی کمانڈر اپنے دستوں کو مارچ کرنے کا حکم دے رہا ہو اور یہ سوچ رہا ہو کہ فیصلہ کن لڑائی کا وقت آ گیا ہے — یہ ادبی اور علمی مقالہ نہیں، ایک طرح کی پمفلٹ بازی ہے تنقید نہیں، تشدد ہے۔ جھنجھلاہٹ کا یہ انداز مضمون کی علمی حیثیت کو کم کر دیتا ہے۔

(۸)

حیرانی یہ دیکھ کر ہوتی ہے کہ اختر صاحب کے سامنے مقدمۂ شعروشاعری، کی شکل میں ایک بے نظیر نمونہ، ایک Role Model موجود تھا۔ حالی بھی مصلح تھے۔قومی تعمیر کا جذبہ رکھتے تھے۔اور انھوں نے بھی تاریخ کو اپنی فکر کے بنیادی سیاق کے طور پر دیکھا تھا۔ ایک بڑے تناظر میں وہ بھی ادب کے مفہوم ومقصد کا تعین کرنا چاہتے تھے۔اپنے ماضی سے انھیں بھی شکایت تھی اور اپنے حال سے وہ بھی غیر مطمئن تھے۔تبدیلی کی طلب میں عجلت پسندی کے جو آثار ہمیں حالی کے عہد کی فکر میں دکھائی دیتے ہیں، اُن کا سایہ مقدمے پر بھی پڑا ہے۔ لیکن اس مقدمے کی اصل حیثیت فکر کے ایک نئے نظام کے تعارف Introduction کی ہے، ایک وضاحتی بیان کی۔ حالی کا دل بھی دکھا ہوا ہے اور انھوں نے بھی کئی متنازعہ باتیں کہی ہیں، لیکن وہ کہیں بے قابو نہیں ہوئے۔ شائستہ فکری، توازن، مستقل مزاجی کی ایک کیفیت اور ٹھہراؤ کا ایک مستقل انداز ہے جو مقدمے کی ابتدا سے اختتام تک برقرار ہے۔اسی لیے حالی کے خیالات بحث طلب اور کبھی کبھی ناقابل قبول ہوتے ہوئے بھی متین اور مستحکم دکھائی دیتے ہیں۔افسوس، کہ ''ادب اور زندگی'' کے بارے میں یہی بات نہیں کہی جا سکتی۔ چنانچہ آج بھی مقدمے کو تو اردو تنقید کے مرکزی حوالے کا مقام حاصل ہے، لیکن اختر صاحب کے اس مضمون کی حیثیت صرف تاریخی ہے۔ یہ حیثیت ہمیں اس مضمون کی یاد تو دلاتی رہے گی، مگر اسے ہمارے شعور کا حصہ نہ بننے دے گی۔

www.sang-e-meel.com
ISBN 969-35-1746-6
9 789693 517460